А
АКТЕРСКАЯ КНИГА
ЗВЕЗДЫ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА
СЕРГЕЙ
ОБРАЗЦОВ
МОЯ
ПРОФЕССИЯ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга народного артиста СССР С.В. Образцова посвящена творческим проблемам театра кукол и эстрадного искусства. Рассказывая о своих выступлениях с куклами на эстраде, о режиссерской работе в руководимом им Государственном центральном театре кукол, о работе в документальном кино, Образцов анализирует и достижения и неудачи, раскрывает творческую лабораторию художника. Наряду с проблемными главами в книге есть «Дневник памяти», где автор вспоминает наиболее значительные события своей жизни и жизни театра.

- Сергей Образцов
  - Кому и о чем написана эта книга
  - ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
    - Глава первая
      -
      - Сказки и песни
      - Птицы и рыбы
      - Самое важное
    - Глава вторая
      -
      - Ожившие годы
      - Кривая оценок
    - Глава третья
      -
      - Без зрителя
      - Бацилла тщеславия
      - Неожиданное происшествие
    - Глава четвертая
      -
      - В чужом доме
      - Черный человек
      - Плохое волнение и плохой покой
      - Вторая половина
    - Глава пятая
      -
      - Перед запертой дверью
      - Окольный путь
      - Жизнь в образе
      - Погубленная премьера
      - Учитель
    - Глава шестая

-
- Серьезное предостережение
- Характерный комик
- Смотрите, какой я хороший!
- Смотрите, какой я плохой!
- Радиолокация
- «Второе дыхание»

- Глава седьмая
  -
  - Детская игрушка
  - Рецидив
  - «Средь шумного бала»
  - Рождение труппы
- Глава восьмая
  -
  - «Необыкновенная ночь»
  - В поисках настоящего
  - В гостях у профессионала
  - Провал и его причина
  - Послесловие
- Глава девятая
  -
  - Куклы не хотят разговаривать
  - У Ефимовых
  - Неиспользованная удача
  - Сюжет и тема
  - Тема и время
  - Причины успеха
  - Зрители – учителя и помощники
- Глава десятая
  -
  - Пьеса в четыре строчки
  - Встреча условного с безусловным
  - Отец и ребенок
  - Усиление темы
  - «Неоцыганщина»
  - «Роковая страсть»
- Глава одиннадцатая
  -
  - Портрет
  - «Любимец публики»
  - «Глубокие переживания»
  - Властитель звуков
  - «Смертельная опасность»

- Глава двенадцатая
  -
  - Встреча друзей
  - Басня
  - Руки – актеры
  - Живое лицо
  - Враги
  - Репетиции
- Глава тринадцатая
  -
  - В границах времени
  - Первые концерты
- Глава четырнадцатая
  -
  - Студенты
  - Один за всех
  - У Горького
  - У Станиславского
  - В другие страны
  - В Берлине
  - Прага
  - В Америке
  - Просеянное временем
- Глава пятнадцатая

○ ЧАСТЬ ВТОРАЯ

- Открытое письмо коллективу государственного центрального театра кукол
- Глава первая
  - Тверская улица Горького
  - Длинный разговор
  - Короткий разговор
  - Театр организован
- Глава вторая
  - Без родословной
  - Ближайшие родственники
  - Переодевание Петрушки
  - Активный баланс
- Глава третья
  -
  - Два пути, ведущие в никуда
  - Отсутствующие ресурсы
  - Рождение пришлось отложить
  - Наконец-то премьера
  - Почему же удача?

- Глава четвертая
  -
  - Конфликт между темой и формой
  - Не сказка, не быль
  - Смешно, да ни о чем
  - Подделка
  - Думали, что хорошо
- Глава пятая
  -
  - Разные ответы на один вопрос
  - Возможные и невозможные встречи
  - Иносказание
  - Так что же это такое – кукла?
- Глава шестая
  -
  - «Изобразить» и «показать»
  - Ампутация
- Глава седьмая
  -
  - Закон возраста и закон эмоции
  - Точный адрес
  - Злое веселье
  - Что? Кому? Как?
- Глава восьмая
  -
  - Кто же они?
  - «Вишневый сад»
  - Общественное или только театральное событие
  - Письмо самому себе
  - Десятки тысяч спектаклей
- Глава девятая
  -
  - От Эффеля святаго Евангелия чтение
  - Два варианта
  - Логикой сюжета
- Глава десятая
  - Закон реалий
  - Из человека и собаки
  - Лошадь и деревья
- Глава одиннадцатая
  -
  - Короткая прямая
  - Длинная прямая

- Две прямых
- Пять прямых
- Трансформация физического места действия
- Симультанная ширма
- По кругу
- Трансформация изображенного места действия
- Примитивная фантазия
- Перспективные находки
- Не забыть бы об актере
- На том же кругу, да разное
- Командует образная необходимость
- Иначе мы не могли

- Глава двенадцатая
  -
  - Во дворе
  - «От автора»
  - «Автор» на сцене
  - «Автор» – друг и помощник
  - От имени театра
  - Рассказчик-персонаж
  - Внутри сюжета
  - Несовместимое и органичное
  - Открытый прием
- Глава тринадцатая
  -
  - Оживление предмета
  - Преображение предмета
  - Только руки
  - Предмет как таковой
  - Театр моего детства
  - На потыках
  - На стержне
  - Драконы и львы
  - На нитках
  - Техническая неизбежность и творческая необходимость
  - Между до и до-диез
  - Преображение руки
  - «Героическая» биомеханика
  - Почти каждый спектакль – новая анатомия куклы
- Глава четырнадцатая

- Кто есть кто?
- Правда единоусловия
- Одного рода-племени
- Перед встречей с актерами
- Актер и кукла
- «Я» и «он»

- Глава пятнадцатая
  -
  - В родительском гнезде
  - Вылетели из гнезда и сели на веточку
  - Чудо на площади Маяковского
  - «Граждане! Воздушная тревога!»
  - На речном трамвае
  - На фронт
  - В Иране
  - Мой сын
  - Война кончается
  - В Румынии, Болгарии и Югославии
  - Победа
  - Первая послевоенная
  - В Польше и Чехословакии
  - В Берлине, Дрездене, Лейпциге
  - Враги-друзья
  - В Индии
  - Опять в Америке
  - В Канаде
  - Оставшиеся страницы
  - Что такое гастроли
  - Чудо на Садовой-Самотечной
- Глава шестнадцатая
  -
  - Первая радость
  - Тема и сюжет
  - Быть собой или изображать себя
  - Контрапункт
  - Роман продолжается
  - Как умывается муха
  - Материал владеет автором
  - Присутствие автора
  - Пластическая, словесная и музыкальная драматургия
  - Человеческие судьбы
  - Письмо мальчика
- Глава семнадцатая

○ Послесловие

Сергей Образцов
Моя профессия

Кому и о чем написана эта книга

Я привык выходить на суд людей. Ведь почти полвека ставлю я спектакли в театре и больше чем полвека выступаю на концертах.

Не десятки, не сотни, а тысячи раз встречался я со зрителями и нашей страны, и других стран, но все-таки, приезжая на концерт, я прежде всего заглядываю в щелку занавеса и стараюсь понять, кто мой сегодняшний судья.

Книга – не спектакль и не концерт, но с первого же дня ее появления на прилавке магазина я выйду на суд людей, с той только разницей, что не услышу мгновенной реакции на мое выступление, которую слышу в зрительном зале.

Шорох недовольства или аплодисменты, равнодушный кашель или веселый смех долетят до меня через много дней после выхода книги. Тогда я уже ничего не смогу исправить, и мне останется только сердиться на самого себя за то, что в одном месте книги я написал неубедительно, в другом – скучно, а в третьем – просто неверно.

Между мной и читателем висит занавес времени.

В этом занавесе трудно найти щелку. Еще труднее что-нибудь в нее разглядеть. Те самые слова, которые я сейчас пишу, сидя у себя дома в Москве на улице Немировича-Данченко, вы читаете в разных городах и в разное время, на расстоянии многих километров, а может быть, и многих лет от меня и друг от друга.

И все-таки я обязан представить себе тех, кому я пишу, потому что книга – это не монолог, не разговор с самим собой. Это часть диалога. Это разговор с читателем. А разве можно разговаривать с кем-нибудь, если не видишь, не ощущаешь того, с кем ты говоришь?

С кем же я разговариваю сейчас? Кого я представляю себе держащим в руках мою книгу?

Моя основная профессия – театр кукол, но мне хочется, чтобы среди моих читателей были не только коллеги по этой профессии, но и актеры и режиссеры других видов театра, чтобы читателями оказались и работники кино, и драматурги, и художники, и все те, кто интересуется искусством, хотя бы искусство и не было их прямой профессией.

Куклы никогда не были для меня самоцелью.

Если на маленькие кукольные плечи нельзя положить ту же почетную ношу, ту же обязанность быть действительно нужными людям, какая лежит на плечах большого искусства, тогда я не хочу ни писать о куклах, ни заниматься этим искусством, потому

что в таком случае оно превращается либо в детскую забаву, либо в эстетское оригинальничанье взрослых.

Профессия моя определилась не сразу. По образованию я художник, а до того, как стать руководителем театра кукол, я был в течение четырнадцати лет актером сперва музыкального, а потом драматического театра. Я буду говорить и об этом, потому что ощущаю искусство цельно, и сходство творческих процессов между отдельными видами искусства мне кажется не менее важным, чем их отличие. А именно о творческих процессах, о «кухне» искусства мне и хочется рассказать в этой книге. О своем личном опыте и о неизбежных для всякого режиссера, актера или художника обобщениях этого опыта, которые постепенно становятся законами, непреложными, может быть, только для него самого.

Да и то непреложность этих законов ограничена временем, и многое из того, что раньше казалось ясным, начинает подвергаться сомнению и заменяться чем-то новым.

Книга моя распадается на две части.

Первая часть рассказывает о рождении моей профессии и моей личной концертной работе. В пятидесятом году эта часть была издана отдельной книгой. С тех пор прошло так много лет, что сейчас, когда я перечитал ее, мне что-то показалось неверным или устаревшим, а что-то захотелось добавить, но и композиция первой части и основные высказанные мною мысли остались, по существу, прежними.

Вторая часть посвящена моей режиссерской работе в Государственном центральном театре кукол и всей, как я уже сказал – почти полувековой, его жизни.

Я пишу и о моих ошибках и о том, чего я старался добиться, но меньше всего я хотел бы выглядеть поучающим, навязывающим свои взгляды. Меньше всего хотелось бы мне, чтобы эта книга выглядела учебником по теории творчества.

Если мне удалось написать о своей профессии, ничего не скрывая и ничего не выдумывая, я буду считать свою задачу выполненной, потому что только тогда мой личный опыт может оказаться кому-то нужным или хотя бы интересным.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава первая
Первые встречи с искусством

Я вовсе не собираюсь писать мемуары и хочу говорить только о своей профессии, но я думаю, что не делаю никакой натяжки, считая, что кусочки этой профессии заложены и в ранних ощущениях моего детства. А раз так, то волей-неволей начинать приходится с воспоминаний.

Сказки и песни

Я родился в Москве в тысяча девятьсот первом году. Родители мои никакого отношения к искусству не имели. Моя мать была педагогом, преподавательницей русского языка. Отец – инженер-путеец. Оба всегда были заняты, всегда много работали. В их жизни искусство занимало ровно столько места, сколько оставалось от их профессиональной работы, которой каждый из них был увлечен. Это была обыкновенная трудовая семья, любимым писателем которой был Толстой, любимым композитором – Чайковский, любимым певцом – Шаляпин, любимым театром – Художественный.

Но любовь эта была покойная и ровная. Роли, сыгранные Станиславским, Степаном Кузнецовым, Ермоловой или Комиссаржевской, не служили предметом семейных споров и обсуждений. Литературные или театральные события не становились событиями семьи, и хотя среди знакомых были люди, принадлежавшие к искусству, среду, в которой я рос, никак нельзя было назвать артистической.

И тем не менее первые встречи с искусством произошли внутри семьи, что, как это ни странно, совсем не противоречит всему тому, о чем я только что рассказал.

Помню, как брат и я, оба совсем маленькие, сидели на коленях у отца и ехали куда-то на извозчике, трясясь по булыжной мостовой. На папиной тужурке блестели серебряные пуговицы с якорями и топориками, и папа рассказывал нам сказку про малюсеньких человечков, которые воевали этими топориками со злыми страшилищами.

Сказка была интересная и смешная. Папа ее сам выду мал, чтобы отвлечь нас от долгого и не очень удобного пути.

Конечно, он вовсе не считал, что создает произведение искусства, и не преследовал никаких «воспитательных» целей, а в то же время в нашей детской фантазии возникали образы, нас

увлекал сюжет, нам было то страшно, то удивительно, то грустно, то смешно и радостно, одним словом, с нами происходило все, что происходит при восприятии искусства. Мы любили маленьких добрых человечков и очень не любили злых страшилищ. Значит, сказка нас воспитывала. Именно так воспитывала, как делает это хорошее произведение искусства.

У моего отца была замечательная память. Мне кажется, что он помнил все, что когда-нибудь читал, и поэтому кроме придуманных сказок он рассказывал нам и афанасьевские, и гриммовские, и андерсеновские. Рассказывал разные эпизоды из русской и всемирной истории – о Владимире Мономахе, об Александре Македонском, о падении Карфагена или Троянской войне. «Илиаду» и «Одиссею»

в папином пересказе я узнал за много лет до того, как прочел Гомера.

И у моей матери и у моего отца был хороший музыкальный слух. Они передали его сыновьям, и очень часто по вечерам, при свете тогда еще керосиновой лампы, мы всей семьей пели разные песни. Знали их очень много. Пели негромко. Нам нравилось не наше исполнение, а сами песни. Их веселые или трогательные слова, их мотивы. Нравилось, как переплетаются, обгоняют друг друга дуэтные мелодии «Не искушай меня без нужды». Нравилось, как в старинном романсе «Ночи безумные» нижний голос идет по гамме вверх, а верхний, начинаясь октавой выше, движется к нему навстречу, как они соединяются и, побыв некоторое время вместе, возвращаются обратно. Мы не добавляли к нашим песням никакой особой выразительности, никогда не пели песен «с чувством», потому что не соединяли настроение песни с личными настроениями. Конечно, песня ощущалась грустной, если мы пели «Выхожу один я на дорогу», или веселой, если это была украинская песня «Йихав мужик до млына» со смешным припевом: «Фурдалы позафурды фурды вердалы при долы долынци до млына», но грустное или веселое возникало внутри самой песни, ее мелодии, ее слов и ритма. В этом-то и было самое приятное.

И, вероятно, потому, что пели мы почти всегда только вчетвером, без всяких слушателей, пение это превращалось в настоящие встречи с искусством.

Птицы и рыбы

Пение хором не было каким-то специальным занятием или особой системой воспитания. Оно входило в нашу жизнь так же, как и всякое развлечение в свободные от учения часы.

Таких развлечений было много.

Почти все наше детство мы жили в Сокольниках, около самого парка. Это сейчас от центра до Сокольников семь минут езды на метро, а тогда Сокольники были далеко, и в будние дни в огромном парке было безлюдно и тихо. Мы знали его наизусть. Знали все аллеи, все тропинки, все пруды. Знали каждую сосну. И те, на которых гнезда коршунов, и ту, единственную, на которой висел огромный лист железа, занесенный на ее крепкий сук ураганом тысяча девятьсот четвертого года. От ветра ржавое железо покачивается и трещит, а мы глядим на него и стараемся представить себе, с крыши какого именно дома сорвало этот лист и как высоко он поднялся в небо.

Мы гонялись за белками, выслеживали маленьких серых поползней и, задрав голову, подолгу смотрели, как шелушит еловые шишки оранжевый клест. Посадив в западню снегарку, мы подманивали и ловили толстых красногрудых снегирей, а наша ручная синичка в ту же западню приводила веселых синиц.

Мы изъездили все Сокольники на велосипедах, избегали на лыжах, исходили пешком. Зимой на Сокольничьих прудах до темноты катались на коньках. Летом в этих же прудах ловили красных вертлявых червячков – мотылей, чтобы кормить наших рыб. Рыбы жили в банках и аквариумах. Их было очень много. Пучеглазые телескопы, темно-красные макроподы, усатые «кошки». Керосиновыми лампами мы подогревали воду, особым пульверизатором накачивали воздух, отделяли самцов от самок, отсаживали мальков. По воскресеньям ходили на Трубную площадь, где продавались в то время и рыбы, и певчие птицы, и собаки, и кролики, и голуби.

Иногда мы приносили с Трубной в банке розово-белого аксалотля, похожего сразу и на ящерицу и на поросенка. У него были мягкие красные, как коралловые ветки, жабры и такой флегматичный характер, что в одной позе он мог находиться целый час. Мы говорили, что он вычисляет «пи», бесконечную дробь, из которой нам полагалось знать только четыре цифры после запятой, а аксалотль, по-видимому, знал много больше.

Иногда в плетеном садке мы несли голубей: синекрылых «чистых», чернохвостых «монахов» или пестрых «чеграшей». Дома тщательно связывали им крылья, чтобы они не улетели дальше крыши сарая, пока не привыкнут к своей голубятне.

А когда привыкнут, их можно будет «взогнать» вместе с партией и смотреть, как они кружат высоко в небе и как «монах», дробно захлопав крыльями, сперва осядет на хвост, потом начнет кувыркаться через голову чуть ли не до самой земли, а потом опять догонит партию «чистых», которые не позволяют себе таких

вольностей и четко ведут партию, круто делая кольца поворотов. Если «монах» кувыркался очень хорошо, делая «мертвые петли», мы называли его «Уточкин», по фамилии любимого летчика.

Любовь к природе вызывала во мне и увлечение определенной литературой. Конечно, я от доски до доски знал Брема, но Брем потянул за собой Киплинга, Жюля Верна, Сетон-Томпсона. И медведя Балу, и Рикки-Тикки-Тави, и волка Лобо, и Каштанку Чехова, и Муму Тургенева я любил так же, как любил своих живых зверей, а ястреба из рассказа «Арно», убившего героического и верного почтового голубя, ненавидел так же, как ненавидел живых ястребов, которые нагоняли высоко в небе наших голубей и хватали их своими цепкими лапами.

Я бы не стал в этой книге рассказывать о голубях, рыбах и синицах, если бы не считал встречи с ними чем-то, что имеет непосредственное отношение к искусству вообще и к моей профессии в частности.

Дело не только в том, что любовь к природе и животным сохранила в моей подсознательной памяти образы и эмоции, которые потом перекочевали в спектакли или концертные выступления. Дело в большем. Наблюдения над природой и животными приучают к ассоциативному, образному мышлению, то есть к тому самому мышлению, без которого нельзя заниматься искусством, без которого оно не существует.

Наслаждение, получаемое от наблюдения над жизнью природы и поведением животных, очень похоже на наслаждение, которое человек получает от произведений искусства. Во всяком случае, оно подготавливает человека к возможности восприятия искусства. Ведь поступки и характеры животных всегда невольно сопоставляются с поступками и характером человека. Этому сопоставлению не перестаешь удивляться. Удивляешься тому, как заботливо самец макропод строит из пузырьков слюны гнездо для своего потомства; удивляешься, как ревнует голубь голубку, как хитра синица, как предана тебе собака и как доверчиво дает она перевязывать покусанную лапу. Вспомните, как важно ходит ворона, как похоже на человека умывается муха, с каким достоинством поворачивает свою голову верблюд, как внимательно рассматривает конфету обезьяна. В животных узнаешь отдельные черты человека, причем черты эти обособлены и как бы отобраны. Тот, кто умеет видеть человека в другом живом существе, легче сумеет потом увидеть его и в скульптуре, и в живописи, и в книге, потому что процесс восприятия похож. В обоих случаях это – «узнавание», то есть процесс ассоциативного мышления.

Самое важное

Но среди всех, даже самых страстных увлечений моего детства было только одно, которое я всегда считал своей будущей профессией.

Кто бы меня, маленького, ни спросил, кем я хочу быть, ответ был один и тот же: «Я пойду в художники». Начиная с четырехлетнего возраста, все детство и всю юность у меня не было ни месяца, ни дня, когда бы я думал иначе.

И шел я «в художники» не просто в мечтах, а конкретно и точно. Рисовал много и упорно – и цветными карандашами, и акварелью, и масляными красками. Лет с десяти начал систематически заниматься с преподавателем.

Так и в семье было установлено, что буду я художником. Но, вероятно, именно потому, что к искусству в моей семье относились без экзальтации, моя будущая профессия не ощущалась как профессия особенная, чем-либо отличающаяся от любой другой.

Какие же из «встреч с искусством» моего детства должен я считать самыми важными, больше всего повлиявшими на мою теперешнюю профессию?

Сказки и песни заставляли работать фантазию, и мир возникал в них увлекательно и образно.

Любовь к наблюдению над жизнью природы и животных приучала любить этот мир конкретно. Видеть образность в самом процессе жизни.

Живопись приучала радоваться тому, что образы окружающего мира можно закрепить на холсте или бумаге, «поймать» их, сделать «собственными».

Но самым важным были все-таки не «встречи с искусством», а то, что их всех объединяло. А объединяло их то отношение к явлениям искусства и жизни, которое существовало у моих родителей. Вероятно, это можно назвать стилем их восприятия мира.

Мой отец – инженер, в дальнейшем – академик, создатель целой школы инженеров. Он умел смотреть далеко вперед и видеть жизнь страны в большой перспективе, но он никогда не говорил о науке «высоким стилем». Он любил литературу и искусство, с увлечением рассказывал о прочитанной книге, о спектакле или кинокартине, но никогда не переходил на пафос и не педалировал своих чувств. В его пересказе все выглядело одновременно и очень интересно и очень естественно. Буквально все, начиная от подъездных путей сортировочных станций и кончая самыми фантастическими сказками.

В наших разговорах об искусстве никогда не возникали такие слова, как «озарение», «высокое призвание», «служение».

До сих пор мне кажутся оскорбительными для художника благоговейно-пышные фразы, которыми принято окружать Сикстинскую мадонну Рафаэля или «загадочную» улыбку Джоконды Леонардо да Винчи.

Искусство в моем детстве ощущалось мною очень просто и ясно, как органическая часть человеческой жизни. Это ощущение и является для меня самым важным из того, что дала мне семья, в которой я вырос. Самым важным для моей профессии.

Глава вторая
Карандаши и кисти

Мечта моего детства почти сбылась. Окончив реальное училище, я поступил в Школу живописи, ваяния и зодчества, которая после революции была переименована в Высшие художественно-технические мастерские.

Учился я сперва на живописном факультете, в мастерской Архипова, а потом перешел на графический и занимался гравюрой под руководством Фаворского. Только поступление в театр помешало мне защитить дипломную работу и получить аттестат.

С тех пор прошло много лет. Я давно уже не считаю себя художником, но годы, которые ушли на живопись и графику, мне вовсе не кажутся потерянными.

Перед тем как писать эту главу, я вытащил из ящиков и шкафов пыльные альбомы, рулоны ватмана и свернутые холсты.

Вот они сейчас лежат передо мной: рисунки карандашом и углем, этюды акварелью и маслом, портреты, пейзажи и натюрморты. Затвердевшие трубки холстов было очень трудно раскручивать. Толстые слои краски растрескались. В трещины забилась пыль. Пришлось вымыть водой и мылом.

Я рассортировал все работы по годам, начиная с восьмилетнего возраста. Получилось что-то похожее на домашнюю выставку. Только выставка эта не развешана по стенам, а лежит на полу, на рояле, на диване и стульях. Каждый набросок и каждый этюд вызывает почти мускульные воспоминания. Оказывается, я помню, как долго не выходило соотношение желтого платка и розовой коленки натурщицы. Помню, как не хотела отделиться коричневая стена фона от таких же коричневых волос затылка, как не хватило зеленых красок для солнечных зайчиков на траве, как трудно было соединить горизонталь мелкой ряби на реке с вертикальными линиями отражений.

Помню упругость широкой кисти и ощущение радости от положенного на холст мазка. Не вообще мазка, а именно вот от этого, лежащего в ямочке между ключицами.

Помню рождение этого мазка на палитре: охра телесная, кобальт светлый, белила и чуть-чуть крапплака фиолетового, похожего на прозрачное фруктовое желе.

Ожившие годы

Вместе с воспоминаниями о самом процессе работы по какому-то условному рефлексу возникли и пространство, и время, и люди, и даже запахи.

Вот на маленьком холсте неумело и жидко изображены лодка, песок, море и сосна. Сзади рукой моей матери написано: «1910».

Значит, мне было девять лет. Почти семь десятков лет отделяет меня от этого дня, а я хорошо помню, как дул ветер, пахло черникой и мелкий дождь прогнал меня с балкона белого домика, стоявшего на Рижском взморье.

А вот другая дата – 1914. На таком же маленьком холсте, но уже густые и красками, написана дорожка в лесу.

И этот день помню. Было очень жарко. Я сидел на вылезшем из земли и толстом горбатом корне и писал сосновый лес Таган около имения князей Волконских под Москвой, там, где теперь Дом отдыха архитекторов. Этюдник все время сползал с колен. Медная баночка с льняным маслом опрокинулась в рыжую сухую хвою и облила муравья. Я его долго спасал, вытаскивая палочкой. Помню, как подошел монах из соседнего монастыря Екатерининской пустыни и целый час стоял в своей пыльной черной рясе и смотрел, как я рисую. Это было приятно, потому что картинка мне нравилась. Я считал, что она получилась ничуть не хуже, чем «Последний луч» в книжке о Левитане, которую мне незадолго до этого подарила мама.

Альбом 1916/1917 года. На первой странице первый набросок с обнаженной натуры. Хорошо помню, что было это в субботу. В студии Хотулева у Красных ворот, куда я поступил, будучи еще учеником реального училища, по субботам был час набросков. Приходила натурщица.

Я очень боялся этой первой субботы. Мне казалось, что этот день будет целым событием. Первый раз в жизни я близко увижу совсем голую женщину, то есть что-то очень тайное, неприличное и стыдное.

Натурщица вышла из-за ширмы, завернувшись в большой платок. Прошла босая по полу, вскочила на невысокий станок. Сбросила платок на табуретку.

И никакого события не произошло. В обнаженной женщине не оказалось ничего неприличного. Да это и понятно. Обнаженность может быть неприличной только в какой-то ситуации, а тут ситуация простая – надо учиться рисовать.

Рядом с альбомом набросков лежат содранные с подрамников огромные холсты. Это мои студенческие работы.

Большой портрет девушки в русском костюме. Охристое лицо, рука с голубыми отсветами, красная лента, коричневая

юбка. Помню, что Архипов похвалил меня за эту работу, а я очень обрадовался и удивился.

Вертикальный холст. Обнаженная женская фигура. Очень белое, жемчужное тело и ярко-рыжие волосы. Это одна из наших постоянных натурщиц. Из-за нее всегда происходили споры между мастерскими. И Машков, и Осмеркин, и Кончаловский, и Малютин – все хотели заполучить ее в свою мастерскую.

А вот на табурете сидит другая женщина. Некрасивая, с оплывшим телом, неряшливой прической на прямой пробор, маленькими глазками и шепелявым детским ртом. Знаменитая натурщица: ее раскосые глаза и мягкий торс вы узнаете во многих деревянных скульптурах одного из лучших русских скульпторов – Коненкова.

Мне кажется, что до сих пор эти большие холсты пахнут горьким запахом дыма от железных печурок, которыми в то время отапливалась наша мастерская.

Удивительное и неповторимое время! Восемнадцатый, девятнадцатый, двадцатый год... Трудные и сложные годы рождения новой страны.

Армии врагов появлялись то в Сибири, то на Кавказе, то в Архангельске, то на Украине. Огромные железнодорожные магистрали превращались в короткие тупики, и каждый упирался во фронт.

Не хватало угля, дров, хлеба. Погасли уличные фонари. Остановились трамваи. В квартиры и учреждения залез мороз. В темных комнатах горели коптилки: тоненькие фитили из ниток, втиснутые в пузырьки с керосином или маслом.

И, несмотря на все, это были прекрасные, счастливые годы.

Вечером, сходясь к ужину, состоявшему из мороженой картошки и коричневой чечевицы, политой зеленым конопляным маслом, мы рассказывали друг другу о прожитом дне.

День этот всегда был замечательным. Почему-то и усталости не было, несмотря на то, что каждый из нас проделывал за день пешком десятки километров.

Отец читал лекции во многих учебных заведениях Москвы. Он был одним из инициаторов и создателей рабочих факультетов, военно-технических курсов, проектировал подъездные пути и большие узловые станции, участвовал в различных комиссиях, в которых создавались грандиозные планы нового государства, и поэтому ему было о чем рассказать вечером.

А я рассказывал о лекциях Луначарского, о диспутах в Политехническом музее, о приезде Ленина в общежитие наших студентов, о занятиях философией в университете, куда я ходил после работы в мастерской, о моих усатых и бородатых учениках

военных курсов, которым я преподавал перспективу, и о маленьких ребятах детского дома, которых я учил рисовать.

Ежевечерние встречи и рассказы за столом были всегда так интересны, что мы засиживались долго, хотя наутро, перед уходом в далекий город, надо было напилить и мелко наколоть чурки для печки, натаскать из дворового колодца воды, подшить дратвой валенки, чтобы отправиться в долгий и очень интересный день, состоящий из любимой работы и мечты о новом.

Кривая оценок

Вероятно, именно потому, что я давно уже не художник, сейчас, когда все, что сохранилось от моей несостоявшейся профессии, разложено по комнате, мне было легко взглянуть на свои работы посторонними глазами оценщика: «Это хорошо, это так себе, а это совсем плохо».

И вот тут-то обнаружилась удивительная «кривая оценок», приведшая меня к неожиданным, хоть и неизбежным выводам.

Сравнительно удачные работы все время чередовались с прямо-таки никуда не годными. Причем плохими часто оказывались как раз те самые, которые в момент рисования мне нравились больше всего и которыми я сам перед собой гордился.

Начинается моя домашняя выставка с маленького холщового альбома девятьсот девятого года, то есть с восьмилетнего возраста.

Что же представляют собой рисунки этого альбома? В них нет еще борьбы за желаемое. На бумаге получалось не то, что хочется, а то, что «вышло». Кроме, пожалуй, одного случая, когда я попробовал изобразить скачущую лошадь на повороте дороги. Никак не удавался ракурс. Лошадь либо скакала поперек, упираясь прямо в гору, либо казалась упавшей. Бумага в этом месте почти насквозь протерта резинкой, а лошадь вместе с всадником так и лежит на боку в скачущей позе. В остальном же рисунки просто детские. Серые слоны идут по желтой пустыне. Война в горах, и сотни малюсеньких человечков с ружьями рассыпаны по скалам и пещерам.

Такие «зарисованные рассказы» всегда кажутся хорошими. Никакого труда для ребят они не составляют, а бездумная свобода, с которой ребята обращаются с цветом и формой, создает иллюзию качества, на которую часто ловятся экзальтированные или сентиментальные взрослые.

В девять-десять лет произошли первые встречи с какой-то определенной задачей, с необходимостью изобразить не «условный знак» вещи, превращающийся в вещь только внутри

фантазии автора, а самую вещь. Первые встречи с натурой.

Эти работы внешне менее эффектны и более беспомощны, но тем не менее это честные работы. Наивная детскость пропала, но заменилась не дилетантством, а просто неумением.

Мой маленький холст с морем, сосной и лодкой на песке, о котором я говорил в начале этой главы, никто бы не принял на выставку детского рисунка, которые так любят устраивать педагоги и знатоки «детского творчества». Нет ничего эффектного в этой маленькой картинке с грязными красками. Я очень неумело и старательно их мешал, потому что передо мной море не было детски синим, а песок оказался вовсе не желтым, каким я когда-то рисовал его, изображая слонов в пустыне. Но сквозь неумелость и беспомощность все-таки видны и некоторые достижения желаемого. Видна форма лодки, не вообще всякой лодки, а именно той, которая была перед глазами. Видна серость дождливого неба, почти неотличимого по цвету от чуть зеленоватого моря. И как бы ни был плох этот маленький пейзаж, сейчас я вижу, что он был движением вперед.

А вот и другой этюд. Тот самый, который я писал в тринадцать лет, сидя в сосновом лесу. Конечно, в этой работе гораздо больше умения, чем в сером пейзаже Рижского взморья, но гордиться ни перед собой, ни перед монахом было нечем. «Умелость» жирного мазка и ярких красок обнаруживает только дилетантство. (Много позже, уже будучи актером, я узнал, что подобный путь создания роли Станиславский называет «играть результат». Этот путь самый легкий и самый гибельный.) Ощущение владения кистью перешло в прием, а прием в штамп. Пусть этот штамп еще наивный и детский, но все-таки он родил кокетство мазком, яркостью, контрастом. «Кривая» пошла вниз. К счастью, ненадолго.

В том же девятьсот четырнадцатом году я писал с преподавателем натюрморт. Выяснилось, что написать похоже просто синюю кастрюлю на белой скатерти вовсе не так легко. Эффектным приемом не возьмешь. Поиски точного, а не приблизительного цвета и формы первых натюрмортов так же, как и первые рисунки гипсов, дали определенные результаты. Вот эти рисунки сейчас лежат передо мной. На них можно смотреть без стыда. «Кривая» явно идет вверх.

Но рядом лежит летний альбом набросков следующего года, и в нем опять очень плохие рисунки. Особенно плох набросок сидящей фигуры. Занимает он всего четверть альбомного листа. Вокруг большое поле бумаги и размашистая подпись с числом и годом.

Что случилось? Откуда такая уверенность в ценности этого

наброска, что его даже понадобилось подписать? Я хорошо помню, откуда.

Весной я ходил на посмертную выставку Серова. Там среди большого количества работ были также и наброски иллюстраций к басням Крылова. Все под стеклом. Многие подписаны. Около некоторых висели таблички с надписью «продано», «приобретено Третьяковской галереей». Я впервые узнал, что набросок в несколько штрихов тоже произведение искусства. Раньше я думал, что произведением считается только картина.

И вот начинается увлечение небрежностью наброска. Средство стало целью: чем небрежнее, тем лучше. Важен не дом, который я рисую, не человек, сидящий на пне: важны быстрота и легкость линии. И на протяжении одного лета рука разучилась рисовать, а глаза разучились видеть. К счастью, это кончилось катастрофой.

На соседнюю дачу приехал художник. Узнал, что я рисую. Заинтересовался и сказал: «Ну, нарисуй меня!» Сел на пенек, повернувшись ко мне боком. Я раскрыл альбом, в пять минут сделал набросок, подписался и показал художнику. Он посмотрел и выругал меня. На рисунке нога от бедра до коленки оказалась вдвое длиннее, чем от коленки до пятки. Живота вовсе не было, и ноги росли прямо из грудной клетки. Все это было мне объяснено очень убедительно и с полным ко мне презрением. Я обиделся и ушел, но травма была большая. Я вдруг понял и свою неграмотность и свою самонадеянность.

Осенью с учителем я рисовал гипс и уже не гениальничал штрихом, а мучился над тем, как «посадить» глаза Ниобеи. Преподаватель поставил голову в очень трудный ракурс, и все-таки голова нарисована хорошо. Если бы сейчас я мог нарисовать ее так же, то был бы очень доволен. «Кривая» опять начала подниматься.

Эти колебания «кривой качества», пожалуй, наиболее интересны тогда, когда падение происходит медленно и можно точно проследить его причины. В мастерской Хотулева я нарисовал углем на серой бумаге женский портрет и мелом поставил блик на кончике носа. По-видимому, эффект блика мне очень понравился, потому что в следующих портретах меловые блики попадаются все чаще и чаще. И в результате появился портрет, состоящий из одних бликов. В зрачках, на носу, на ногтях. Вокруг шеи ожерелье из жемчуга. Оно плохо нарисовано. Не обнимает шеи, не лежит на ключицах, но зато каждая бусинка аккуратно отмечена белым бликом.

Таких вещей не прощал Архипов. Он ненавидел фальшивые эффекты, и поэтому среди работ, относящихся к мастерской

Архипова, есть менее или более удачные, но все-таки в каждой следующей видно, как, не превращаясь в самоцель и хвастовство, накапливается фактическое умение. «Кривая качества» выровнялась в прямую и медленно пошла вверх.

Не знаю, получился ли бы из меня в конце концов настоящий художник или же, дойдя до определенного уровня профессиональной грамотности, я на нем бы и остановился. Но, во всяком случае, я не жалею ни о том, что увлекался живописью в детстве, ни о том, что учился ей в юности. Наоборот, профессиональная встреча с пластическим искусством, может быть, явилась для меня самой ценной учебой.

Меня учили видеть, а в моем теперешнем деле это очень важно. Меня учили переводить видимый и воспринимаемый мною мир в определенный материал – в карандаш, в уголь, в краску. Я изучал анатомию и понимал механику и пластику человеческого тела; я лепил из глины и учился понимать движение объема в пространстве. На графическом факультете я изучал офорт, гравюру на линолеуме, литографию, гравюру на дереве.

Я полюбил запах краски, дерева и клеевого грунта. Я полюбил изображаемое пространство и цвет. Я полюбил материальность. А режиссер театра кукол, где образ предельно материален, обязан думать в материале, в фактуре, в объеме, в метре.

Если бы я никогда не учился живописи и графике, если бы я никогда профессионально не держал карандаша и кисти в руках, я, вероятно, не ощутил бы, как много общих законов творчества действует в различных искусствах, и если в этой главе, говоря о живописи, я невольно вспомнил Станиславского, то в дальнейшем, говоря о театре, конечно, буду вспоминать многих художников.

Глава третья
По дороге на сцену

Если бы кто-нибудь сказал мне в детстве о том, что я буду актером, я бы просто рассмеялся.

Шансов на профессию актера у меня было столько же, сколько на профессию врача или астронома. Уж если что могло вытеснить мое желание стать художником, так, скорее, математика или техника, являвшиеся профессией отца, или биология как результат моего увлечения рыбами и голубями.

Будучи студентом, я как-то пошел на спектакль Художественного театра «Дядя Ваня» и пропустил вечерний рисунок. На следующий день пришедший в мастерскую Архипов спросил, почему меня вчера вечером не было, и, узнав причину, сказал: «Эх вы! Тут обнаженная модель стоит, а вы на какого-то «Дядю Ваню» пошли!» Укор Архипова вовсе не показался мне странным. Действительно, зачем тратить вечер на «Дядю Ваню», если я собираюсь быть художником!

И все-таки я оказался актером и, вместо того чтобы класть краски на бумагу или холст, начал раскрашивать собственное лицо, гримируясь в здании того самого Художественного театра, за посещение которого мне попало от Архипова.

Без зрителя

Стремление и любовь к актерству присущи всем детям без исключения и возникают с самого раннего возраста. На этом стремлении основано большинство детских игр, обнаруживающих в детях такую наблюдательность, фантазию и правдивость, которым взрослые актеры могут только завидовать.

Девочки удивительно умеют укладывать своих кукол спать, распеленывают их, носят к доктору, наказывают за шалости. Мальчики с полной верой в правду происходящего скачут на воображаемых лошадях; расставив руки, летают на аэропланах или, пыхтя и отдуваясь, совершают сложные маневры товарного поезда. Если вам удастся войти в детскую игру, что для взрослого человека не просто, вы будете поражены силой детской фантазии.

Однажды, уже будучи актером, я играл с моим племянником в «гости». Он угощал меня чаем из несуществующих чашек. По Станиславскому, эта игра называлась бы этюдом на аффективные действия, и пятилетний мальчик получил бы за него отметку «отлично», а я, профессионал, вряд ли натянул бы на

«посредственно».

Мой маленький партнер всегда точно помнил, куда он поставил воображаемый чайник, не забывал снять с него воображаемую крышку, чтобы долить кипятком, и аккуратно поворачивал воображаемый самоварный кран, когда, по его мнению, чайник был долит. В момент нашего чаепития мальчика позвали пить настоящий чай. Он сперва вскочил и побежал на зов, но, вспомнив, что в его руке осталась чашка (большой, указательный и средний пальцы были крепко сжаты в щепотку), он вернулся, осторожно поставил пустое место на стол и, разжав пальцы, пошел в столовую.

В чисто детском актерстве я не был, да и не мог быть исключением. Многие игры, относящиеся к самому раннему детству, я помню не только по сюжету, но и по внутреннему ощущению правдивости того, во что я играл.

Помню себя в девятьсот пятом году «участником баррикадных боев». Мне тогда было четыре с половиной года. Баррикады были сделаны из перевернутой кровати брата, за которую мы залезли с соседской девочкой и кошкой. А через год я был «издателем и продавцом газеты». Газета вся была написана мною печатными буквами и состояла из обрывков разговоров взрослых. Помню, как писал фразу: «Партия кадетов очень разозлилась» – и как обиделся на папу, который, прочтя мою газету, все-таки начал читать другую.

Очень хорошо помню себя коровой. Моя крестная мать баба Капа сшила мне из материи рога, набив их ватой. Рога эти я привязывал ко лбу и бегал пастись в комнату нашего жильца на зеленый ковер. На ковре были цветы, и я их щипал, ползая на четвереньках. Это ощущение себя пасущейся коровой я помню до сих пор так, будто действительно был когда-то настоящей коровой, рыжей с белыми пятнами, хотя рыжего во мне ничего не было.

Но помню я также и то, как, стоило мне только заметить, что взрослые следят за моей игрой, игра прекращалась. Я сердился или плакал, сдергивая со своей головы рога. В этом я тоже не отличался от других детей. Как только дети чувствуют, что под любопытными взглядами взрослых их игра превращается в представление, они перестают пить чай из несуществующих чашек, укладывать кукол спать, изображать корову, аэроплан или доктора.

И как бы хорошо и правдиво ни играли дети в изобразительные игры – а в большинстве случаев дети играют в них очень хорошо, – ни про одного из этих ребят нельзя сказать, что из него может получиться актер, то есть человек, умеющий и

при зрителе сохранить внутреннюю серьезность и веру в правду своего действия. Только встреча со зрителем определяет актерство в полном смысле этого слова.

Но если первые встречи со зрителем, часто решающие судьбу актера, трудны и опасны для взрослых, то для детей они вдвое труднее и вдвое опаснее.

Дети внутренне скромные обычно всячески отказываются «выступать», стесняются, грубят. Им не хочется читать стихи или петь песенки знакомым родителей. Дети нескромные в конце концов начинают ощущать вкус успеха и охотно «выступают», но их выступления часто превращаются в самопоказ, в раннее кокетство и становятся кривлянием.

Если бы некоторые родители были более прозорливы, они не демонстрировали бы с такой поспешностью способности своих детей, удовлетворяя свое тщеславие и развивая тщеславие ребят; и педагоги иначе бы занимались с ребятами в кружках детской самодеятельности.

Я вовсе не хочу охаять всякое занятие детской театральной самодеятельностью, но самодеятельность эта сопряжена с большими опасностями и иногда непоправимыми травмами. Вот почему я, в общем, рад, что ни в каких драмкружках – ни школьных, ни семейных – в детстве не участвовал.

Я играл сам с собой и со своими товарищами в поезд, в охоту на тигра и даже в театр или синематограф, но все эти игры происходили без зрителей, так как смотревшие представление сами играли в «публику» и, значит, настоящим зрителями не были.

Бацилла тщеславия

Вероятно, ни в какой другой профессии болезнь тщеславия не является такой опасной, как в профессии актера. Если из-за чисто тщеславных побуждений школьник будет стараться получить пятерку по алгебре, то, как бы ни относиться к самим побуждениям, реальная польза все-таки получится. Этот школьник не только приобретет знания, но в конце концов увлечется самим предметом, а в дальнейшем, может быть, станет даже хорошим математиком. А вот если человек – все равно ребенок или взрослый – стремится петь или выступать на сцене только для того, чтобы иметь успех, чтобы нравиться, то есть только ради тщеславия, он никогда не станет настоящим певцом или актером.

«Кривая оценок», которые я давал своим ученическим рисункам, для меня самого очень ясно обнаружила, как падает

качество, стоит только увлечься стремлением сделать рисунок эффектным, похвастаться в нем своим «мастерством». Я не называл тогда это тщеславием, но, по существу, именно оно было основной побудительной причиной ложных эффектов в рисунке или живописи.

Это про страшную болезнь тщеславия говорил Станиславский, предупреждая, что «надо любить искусство в себе, а не себя в искусстве».

И если эта болезнь опасна для художника, начинающего писать фальшивые, псевдоэффектные картины, то для актера она может оказаться просто смертельной. Она разъедает его изнутри, проникает в каждую интонацию, в каждый жест. Она уничтожает искренность, а, по существу, основное умение, которым должен обладать актер, это умение быть искренним. Искренность – главное орудие его производства.

Научиться быть искренним на сцене, вероятно, невозможно, как невозможно научиться быть талантливым, а вот научиться сохранить искренность, если она в тебе имеется, необходимо. Это трудная наука. Она требует безжалостно строгих учителей и не менее безжалостной строгости ученика к самому себе.

В нашем семейном хоровом пении такая искренность существовала. Мы любили не наши голоса и не наше исполнение, а сами песни, и бацилла тщеславия вначале не находила во мне почвы для развития. Но постепенно эта почва возникла.

Так как голос мой был высоким и легким, я обычно запевал. Приходившие в гости друзья или соседи по даче хвалили меня и часто просили спеть какую-нибудь песню. Наверное, я, как и все дети, вначале стеснялся, а потом привык. Мне стало нравиться, что меня просят петь, и песня превратилась в предлог для маленького хвастовства. Болезнь тщеславия начиналась, и сейчас я благодарен не тем добрым и благожелательным людям, которые хвалили мое пение, а, наоборот, тем, которые, не щадя меня, высмеяли мою детскую уверенность в том, что я пою хорошо.

Помню два таких случая. Вероятно, это были серьезные случаи, если я так хорошо их запомнил.

Мама впервые повела меня в оперу, в Большой театр. Что это была за опера, я вспомнить не могу, так как было мне тогда лет шесть, и содержание оперы я, естественно, не понял. Пожалуй, больше всего меня поразили аплодисменты. Взрослые люди все сразу, как маленькие, били в ладоши, отчего получался страшный шум. Мама объяснила мне, что это всегда так делают в театре, когда что-нибудь очень нравится. Я удивился, что взрослые могут вести себя таким образом, но с удовольствием включился в их несерьезное занятие.

Второй неожиданностью был дирижер. Движения его палочки точно совпадали с возникающими звуками. Я решил, что звуки происходят от самой палочки, в чем и убеждал потом мою няню, обижаясь, что она мне не верит.

Наконец, третьей неожиданностью оказалась сама манера пения. На человека, не привыкшего к такому пению, полный оперный звук всегда производит впечатление некоторого тремолирования. Особенно на высоких нотах.

Мне не показалось это красивым, но каждый раз, когда толстая дама на сцене кончала петь, зрители начинали шуметь и хлопать ладошками. Значит, именно так и надо петь. Значит, это хорошо.

Не знаю, сразу ли я это сообразил или пришел к этому выводу позже, но помню, что летом, забравшись в акацию, я долго «репетировал», стараясь, чтобы мой голос дрожал. Потом поднялся по деревянной лестнице к комнате моей крестной матери бабы Капы, уселся на ступеньку около ее двери и стал петь, чтобы она услышала, как я хорошо пою.

Дрожащим голосом я старательно выводил каждую гласную: «У зо-о-о-ри-и у-у зо-о-о-орень-ки-и мно-о-о-о-го-о-о я-а-а-асны-ых зве-е-езд». Мне не удалось допеть песню до конца. Дверь открылась, и удивленная моим пением баба Капа сказала: «Что это с тобой? Почему ты так противно поешь?»

Думаю, что это было мое первое сознательное актерское выступление с расчетом на то, чтобы поразить слушателей, и первый мой актерский провал. Я заплакал и удрал под балкон, где и просидел до самого ужина в углу под паутиной. Даже зашедшие ко мне счастливые цыплята казались врагами, и я их прогнал кусочками земли.

Очень может быть, что если бы такую оценку моему пению дал кто-нибудь другой, я бы просто по-детски упрямо обиделся, не сознался бы сам себе в своем кокетстве и не ощутил стыда. Но баба Капа была в моем детстве третьей по любви к ней после моих родителей, и любовь эта основывалась на глубоком уважении и непререкаемом ее авторитете во всем.

До самого последнего дня своей жизни – а умерла она, когда ей было уже девяносто лет, – баба Капа оставалась удивительно цельным человеком, с ясным умом, требовательностью к людям, честностью и добротой, лишенной какого бы то ни было сантимента. Она была вдовой, жила трудно, и одна воспитала всех своих детей и мою мать, бывшую ее приемной дочерью.

Около бабы Капы нельзя было бездельничать, так как она сама работала с утра до ночи и бездельников не выносила, даже если эти бездельники – маленькие дети. Круглый год она жила в

своем маленьком имении Потапово под Москвой, которое называлось имением больше по старой памяти, так как все было давным-давно распродано, и сохранились только усадьба с фруктовым садом, старый деревянный дом да несколько надворных построек.

Недели и месяцы, которые я проводил в гостях у бабы Капы, никогда не забудутся, потому что это одни из самых радостных воспоминаний моего детства, и я навсегда останусь благодарным ей за то уважение к труду, которое возникало не от воспитательных проповедей, а от самого общения с бабой Капой. Она научила меня работать на огороде и на пчельнике, косить, запрягать лошадь, штопать чулки и даже вышивать метки на полотенцах.

За многое я должен благодарить бабу Капу, но, вероятно, больше всего я должен благодарить ее за то, что она осудила мое хвастливое пение.

От ее суда мне некуда было деться, нельзя было найти никакой лазейки для своего оправдания. Раз она сказала, что я пою противно, значит, так оно и есть. И самым стыдным было не то, что я плохо пел, а то, что она поняла мое хвастовство. Вот почему я и сидел под балконом до вечера.

Актерский стыд – одна из самых сильных прививок против бациллы тщеславия, и я благодарен бабе Капе за то, что она вовремя сделала эту трудную прививку.

Следующий случаи произошел года через два. В гостях на елке дети водили хоровод и пели: «Ах, попалась, птичка, стой!» Пели очень нестройно, совсем не так, как мы с мамой и папой. Кто-то попросил меня запевать, и я с полной уверенностью, что сейчас покажу, как надо петь эту песню, встал в центре круга и запел: «Ах, зачем, зачем я вам, миленькие дети?» По-видимому, я взял слишком высоко, потому что тут же сорвался, и все захохотали. Елка кончилась плачем, и даже подаренные мне акварельные краски не смогли компенсировать моего публичного позора.

Вероятно, этих двух случаев было достаточно для того, чтобы предотвратить стремление к сольным выступлениям. С тех пор я никогда больше не «выступал» с пением ни в гостях, ни на школьных вечерах, хотя дома наше семейное пение продолжалось.

К сожалению, бациллы тщеславия обладают удивительной способностью оживать, и в моей дальнейшей жизни эти отвратительные бациллы принесли немало вреда.

Формы заболевания тщеславием бывают разные, и в следующих главах мне придется еще о них говорить, но сейчас,

заранее, чтобы не было никаких недоразумений, я хочу предупредить, что вовсе не считаю тщеславием радость от успеха работы или радость от ее признания другими. Такая радость естественна, и я не хочу выглядеть ханжой, отрицая право на эту радость.

Но она должна следовать за работой, а не предшествовать ей. В данном случае от перестановки слагаемых сумма меняется радикально, и знак «плюс» становится знаком «минус».

Если вы вытащили тонущего человека из воды и вас за это благодарят, то почему же вам не порадоваться этой благодарности, тем более что вы вместе со всеми рады уже тому, что удалось спасти человека. Но вот если вы кинулись в воду только для того, чтобы получить медаль «За спасение утопающих», – это уже худо.

Совершенно так же, если актер сыграл роль или писатель написал книгу, то почему же им не радоваться, если их работа оценена хорошо? Но вот если они заранее рассчитывают на такую оценку и только ради нее, а не в силу внутренней необходимости, внутреннего влечения работают над созданием роли или книги, – тогда это худо.

Мало этого: тогда ни роль, ни книга не получается. Таков уж суровый закон искусства. Бацилла тщеславия убьет каждое движение актера и каждую фразу писателя.

Неожиданное происшествие

В конце концов привело меня в театр все-таки пение. Говорят, если у мальчика в детстве голос очень высокий, то, когда он «переломится», то есть когда детский тембр заменится мужским, по каким-то физиологическим законам должен непременно получиться бас. По-видимому, этот закон не точен, так как мой высокий детский голос «переломился» и оказался не басом, а чем-то средним между баритоном и тенором.

Но все-таки голос продолжал оставаться певческим, и, проходя Всевобуч (Всеобщее военное обучение), я стал запевалой взвода.

Мне начали советовать учиться петь по-настоящему. Конечно, я и в мыслях не имел менять профессию художника на певца, но почему же не научиться петь лучше, если это можно, тем более что одним из советчиков был сын Шаляпина, учившийся вместе со мной живописи в мастерской Архипова. А сын самого Шаляпина, естественно, был для меня авторитетом.

На Мясницкой улице (теперь улица Кирова) была частная школа А. Г. Шора, называвшаяся даже консерваторией. Вот туда я

и поступил. Году, вероятно, в девятнадцатом или двадцатом.

Там выяснилось, что голос у меня «короткий» и что среди учащихся есть много людей, у которых голоса куда лучше. Легко считаться хорошим певцом среди непоющих, а вот среди певцов это куда труднее.

Тем не менее я стал петь гаммы и арпеджио, а потом романс «Дивный терем стоит и хором много в нем...» и так долго учился на нем «прикрывать» верхние ноты и «держать дыхание», что до сих пор не могу слышать этого романса, до того он мне надоел.

Прошло года два, и вот однажды к нам в квартиру позвонила скрипачка Музыкальной студии Художественного театра Наталья Владимировна Бакланова, жившая в соседнем доме того же двора. Мы были мало знакомы, и я знал только, что она сестра Ольги Баклановой, артистки Художественного театра и солистки Музыкальной студии.

Приход соседки был неожиданным, но еще неожиданнее было то, что она пришла посоветовать мне пойти на конкурс певцов, желающих поступить в Музыкальную студию. Она сказала:

– Проходя мимо вашего окна, я слышала, как вы поете, и мне кажется, что вас могут принять. Это ведь очень интересный молодой театр. Вы видели «Дочь мадам Анго»?

– Нет, к сожалению, не видел.

– Жаль. Хороший спектакль.

– Я непременно посмотрю. А когда конкурс?

– Сегодня первый тур. Если хотите пойти, то надо торопиться, иначе опоздаете.

Если бы все это не было так неожиданно и так спешно, если бы конкурс был не через полчаса, а хотя бы на следующий день, у меня было бы время подумать, а подумав, я, конечно, не пошел бы. А тут думать было некогда. Да и почему бы не пойти? Ведь риска нет никакого. Если меня не примут, то со мной ровно ничего не произойдет.

Я схватил первые попавшиеся ноты, побежал в Художественный театр и записался около какого-то столика.

По коридорам ходили волнующиеся певцы. Все старше меня, а некоторые даже седые. В темных уголках полоскали горло, издавали короткие носовые звуки, характерные для всех певцов, проверяющих, «звучит» или «не звучит», перелистывали растрепанные, «профессиональные» ноты.

На разных этажах и в разных фойе работали экзаменационные комиссии. В одно из таких фойе вызвали и меня. Передо мной пел бас, а за ним баритон. Пели хорошо. Им сказали: «Спасибо», и они ушли. Я подошел к роялю и передал ноты пианисту.

Черный человек с бритыми синими щеками спросил: «Какой у вас голос?» Я сказал: «Не знаю. Кажется, тенор». Человек с синими щеками не ожидал такого ответа. «Что значит „кажется»? Ну ладно, пойте!» Я совсем не волновался. Мне было скорей забавно, чем страшно, и я спел «Азру» Рубинштейна. «Что у вас еще есть?» Я спел еще романс. «Спасибо». Странно, что мне дали допеть. Баритону, певшему передо мной, сказали «спасибо» посредине ариозо Фигаро.

Я вернулся домой в полной уверенности, что меня не допустили до второго тура. Ведь на конкурсе было триста человек!

Через два дня меня встретила во дворе та же Наталья Владимировна и сказала: «Вы знаете, я прочла вашу фамилию в списке. Вы допущены ко второму туру».

Вот когда мое безразличие и спокойствие как рукой сняло! Оставшиеся до второго тура несколько дней я ежедневно распевался, осматривал горло в зеркало, волновался, не начинается ли насморк, вспоминал какое-то стихотворение Бальмонта, которое слышал в детстве от своей двоюродной тетки, артистки Художественного театра Дурасовой, – ведь во втором туре по условиям конкурса помимо пения надо было еще читать стихи.

Участников второго тура было всего четырнадцать человек. Комиссия сидела за длинным столом в фойе Художественного театра. В центре – Владимир Иванович Немирович-Данченко. Я никогда не видел его раньше, но мне объяснили, что это он. Небольшого роста, седой, кругленький, чуть улыбающийся. Настроение у него, по-видимому, было хорошее.

Я спел «Азру» Рубинштейна и сорвался на верхней ноте. Человек с синими щеками (теперь я уже знал, что это главный дирижер Бакалейников) сказал: «Прошлый раз вы взяли это фа-диез хорошо». Я смущенно молчал.

– Прочтите нам что-нибудь! – сказал Немирович-Данченко.

Я прочел Бальмонта.

Я был самый молодой из участников конкурса, да к тому же, как и всякий блондин, выглядел еще моложе. Возраст мой Немировичу-Данченко показался, по-видимому, совсем детским, и он, прищурясь, насмешливо спросил: «Сколько вам годов?» Я окончательно растерялся, внутренне поправил его и машинально ответил: «Мне двадцать один лет».

Все рассмеялись, а Владимир Иванович сказал:

– Нет, он правильно ответил. Я ему сказал «годов», а он говорит «лет».

На следующий день я уже сам пошел в театр искать себя в

списках и обнаружил, что принят. Правда, без оклада, но все-таки принят. Вероятно, Немирович-Данченко принял меня в театр «за остроумие», не подозревая, что, кроме испуга, во мне тогда ничего не было.

Перед вторым туром в моей семье все видели мое волнение и желание «выдержать». Никто и не осуждал меня за это, тем более что, несмотря на мои «двадцать один лет», я уже больше двух лет был женат и тем самым считался человеком взрослым, а взрослый человек должен отдавать себе отчет в том, что он делает.

Таким образом, моего возвращения с результатом все так или иначе ждали. И тем не менее, когда я вернулся домой артистом Музыкальной студии Художественного театра, это было воспринято моими домашними, да и мной самим, как происшествие совершенно неожиданное.

Но, вероятно, именно в силу полной его неожиданности все, в том числе и я сам, не приняли его всерьез. Скорее это неожиданное происшествие было расценено как безвредная авантюра. Я был уверен, что живопись навсегда останется моим основным занятием, делом всей моей будущей жизни, а театр как-нибудь пристроится сбоку.

Первые годы работы в театре я продолжал ежедневно ходить на графический факультет, рисовал, резал гравюры, сдавал экзамены и даже перешел на пятый, то есть последний, курс. Но потом театр поехал на восемь месяцев за границу: в Германию, Чехословакию, Америку. В гастроли взяли и меня. Пропал целый учебный год, и по возвращении мне трудно было тянуться и нагонять моих товарищей, да и работы в театре было уже так много, что совмещать ее с учением стало невозможно. Правда, я сдал еще несколько экзаменов, написал большой реферат о цвете в деревянных гравюрах Дюрера и даже читал его в Академии художественных наук. Но это были уже последние вспышки. Все чаще и чаще приходилось пропускать занятия, и, по правде сказать, я даже не знаю, когда меня наконец вычеркнули из списка студентов.

В день моего поступления в театр я вовсе не предполагал, что это конец всего того, о чем я мечтал всю предшествующую жизнь, и начало чего-то нового, о чем я не мечтал и не думал. Но однажды этот день возник в моей памяти так ясно, будто это было вчера.

В том же самом нижнем фойе Художественного театра, в котором я экзаменовался двадцать пять лет тому назад, на том же самом месте стоял большой стол, а за столом сидела комиссия. Прямо против стола сидели писатели, художники, композиторы, актеры, которым должны были вручать значки лауреатов

Государственной премии.

Так же как двадцать пять лет тому назад, назвали мою фамилию, и я вышел к столу.

На меня так же смотрел Владимир Иванович Немирович-Данченко, только он уже не сидел за столом, а стоял сбоку бронзовым черным бюстом.

И, принимая из рук председателя комиссии значок лауреата, я так же сильно волновался, как и тогда, четверть века назад, когда Немирович-Данченко спросил меня: «Сколько вам годов?»

Глава четвертая
Накануне роли

Как и большинство людей, не имеющих прямого отношения к сцене, я мало представлял себе внутреннюю жизнь театра.

Когда я проходил мимо театра – все равно какого: мимо ли Большого с его огромным ампирным портиком и скачущей четверкой бронзовых лошадей на фронтоне; или мимо театра Корша, похожего то ли на церковь, то ли на провинциальный вокзал; или мимо Художественного с его тяжелыми дверями и большим козырьком на цепях в стиле модерн, – мне всегда казалось, что днем театр спит и никого в нем нет. Разве только кассирша да швейцар.

Я даже представлял себе, какая сонная тишина стоит во всегда немного загадочном здании театра, в его темном зрительном зале со спущенным занавесом, в его пустых фойе и коридорах.

А вот вечером, когда другие дома начнут постепенно засыпать, когда опустеют канцелярии, банки, конторы, школы и запрутся двери магазинов, театр проснется. Зажгутся входные фонари, зрители торопливо заполнят гардероб, затем лестницы, коридоры и, наконец, зрительный зал. Потом они будут все сразу замирать до тишины, все сразу смеяться, аплодировать или кашлять. В антрактах будут чинно ходить в фойе по кругу, отражаясь в зеркалах и рассматривая друг друга. Будут торопливо есть пирожные в буфете и торопливо курить в синих от дыма курилках, а после третьего звонка опять соберутся в зрительный зал, чтобы снова замирать от волнения, смеяться и аплодировать. И когда последний зритель возьмет с вешалки свое пальто, театр погасит фонари, запрет двери и заснет до следующего вечера.

Конечно, я понимал, что кроме спектаклей в театре бывают и репетиции, но что это такое и какое место в жизни театра они занимают, я не знал, так же как не знают этого тысячи зрителей.

В чужом доме

В первый же день прихода в театр все мое представление о «дневном» театре опрокинулось. Оказалось, что именно днем за молчаливым фасадом театра скрыта жизнь куда более деятельная, чем в короткие часы спектакля.

К десяти часам утра коридоры театра наполнились актерами. В фойе началась репетиция «Периколы». Посредине стоял

небольшой стол с придвинутыми к нему расшатанными ступеньками, а на столе зачем-то два стула. Мы, новенькие, сели в сторону, не очень понимая, что все это значит. То ли это странное сооружение должно обозначать трон, то ли балкон.

Мужчины и женщины в обыкновенных пиджаках и платьях, старые молодые, более или менее красивые и совсем некрасивые, худые и толстые, общем, совершенно обыкновенные люди вели себя странно и нелепо. Размахивали руками, кричали и хмурили брови, изображая «перуанцев».

Особенно странно вел себя среднего роста мужчина в синем пиджаке и модных в то время брюках дудочкой. Он кричал сильнее, чем все «перуанцы» вместе взятые, и ходил вразвалку, широко расставив ноги, будто он циркуль, Я тихо спросил, кто это такой, но не получил ответа, так как помощник режиссера на меня зашипел. Оказывается, на репетициях нельзя разговаривать даже очень тихо.

Вел репетицию Немирович-Данченко. Он благосклонно улыбался, глядя на актера, двигавшегося циркулем, и очень похвалил другого актера, уже немолодого и высокого, который спокойно расхаживал среди табуретов и стульев, поглядывал на бушующих «перуанцев» и не то пел, не то бурчал что-то себе под нос, как мне казалось, ничего не играя. За что же Владимир Иванович его похвалил? Что же такое сделал этот актер, если на первый взгляд он ровно ничего не делал? Все это было удивительно и непонятно.

Но непонятным и новым показалась мне не только репетиция. И не просто новым, а совсем чужим. Будто я попал в другую страну, где и манера поведения другая, и другие привычки, и даже другой язык. Мне было одновременно и странно, и любопытно, и неуютно в этом чужом для меня доме.

Теперь я знаю, что люди, среди которых я оказался, были обыкновенные и, в общем, простые люди, но показались они мне тогда совсем не простыми. Платья на женщинах не были особенно вычурными, но сравнительно с моими товарками по мастерской, будущими художницами, эти новые женщины, с которыми я встретился в театре, новые мои коллеги по профессии, показались мне излишне наряженными и причесанными. Мне не нравились ни их походка, ни красный маникюр, ни кольца на пальцах. Мужчины, здороваясь, целовали руки женщинам. Это уж мне совсем не понравилось, и я долго «принципиально» не делал этого.

В первый же день я услышал набор малопонятных мне слов и, не очень разобравшись в их значении, старался чаще употреблять их в разговоре с актерами, чтобы они считали меня за своего.

Ведь до поступления в Музыкальную студию я совсем не увлекался ни театром, ни тем более литературой о театре, и даже простейшая театральная терминология вовсе отсутствовала в моем словаре. И разобраться в этой терминологии на первых порах было трудно. Актеры говорят, что кто-то из них еще «не овладел образом» и делает что-то такое, что «не доходит», а мне непонятно, что у него должно «дойти» и что он должен еще сделать, чтобы «овладеть образом».

Черный человек

Но постепенно «чужой дом» с чужим бытом и чужим языком становился все больше и больше своим.

Начались занятия с преподавателем по «системе» Станиславского.

В консерватории А. Г. Шора тоже были похожие уроки, и меня заставляли петь «Средь шумного бала» по «системе». Тогда мне эти занятия были мало понятны, а здесь, в театре, оказались и понятнее и интереснее.

Забавно пришивать к лацкану пиджака несуществующую пуговицу несуществующей ниткой или импровизировать поведение человека, застрявшего в лифте. Этюды в общем у меня получались, и преподаватель «системы» был доволен.

Мне назначили мой первый, очень скромный актерский оклад, и тем самым «чужой дом» признал меня за своего уже не потому, что я, как показалось Владимиру Ивановичу, на приемном экзамене проявил находчивое остроумие, а за какие-то обнаруженные во мне актерские способности.

Но, по правде сказать, я не имею права считать, что прошел хоть какую-нибудь систематическую актерскую школу прежде, чем попал на сцену. Занятия «системой» были нерегулярными и недолгими, и мое фактическое обучение началось непосредственно на самой сцене.

В год моего поступления в Музыкальную студию основная труппа Художественного театра была на гастролях в Америке. Кроме спектаклей Музыкальной студии на сцене театра раз в неделю шла «Принцесса Турандот» Третьей студии МХАТ (теперь это Театр имени Вахтангова), а иногда «Синяя птица», которую в то время играли артисты Второй студии. Меня вместе с другими вновь принятыми заняли в этом спектакле в «черных людях».

Те из вас, кто видел «Синюю птицу» в Художественном театре, помнят, что там происходит целый ряд чудес. Оживают тарелки, падает и разбивается лампа, из которой появляется актриса, играющая Свет; летают по воздуху призраки. Все эти

чудеса делают люди, одетые в черные бархатные костюмы с капюшонами, в которых прорезаны щелочки для глаз. На руках черные перчатки, на ногах поверх башмаков черные бархатные туфли.

Все чудеса происходят в полумраке, на фоне черного бархата, и поэтому людей не видно, а видны только тарелки или римские цифры оживших часов, которые «черные люди» держат в руках. Видны летающие по воздуху куски материи, привязанные к длинным черным невидимым палкам, которыми размахивают «черные люди».

Наши руководители, поручая нам роли невидимых «черных людей», вовсе не преследовали только педагогические цели. Основным в обучении нас искусству актера считалось занятие этюдами. Да и я сам не думал тогда, что обязанности «черного человека» в какой бы то ни было степени прокладывают путь к актерству. А сейчас, когда я вспоминаю первые месяцы моей жизни в новой, мало для меня понятной профессии актера, мне кажется, что конкретную пользу мне принесли не столько этюды, в которых надо было импровизировать, играя то врача, то кондуктора, то самоубийцу, сколько выполнение на первый взгляд лишенных всякого творчества, но точных и ответственных обязанностей «черного человека».

Прежде всего невидимость уменьшала естественный для всякого новичка страх перед сценой, и, пожалуй, трудно было найти более удобный способ для постепенного преодоления этого страха.

Но самым ценным в «черном человеке» было то, что при выполнении его обязанностей воспитывалось наиболее необходимое для всякой роли ощущение действенных задач. Ведь если сам «черный человек» был невидим, то действия-то его были видны зрителю, и, следовательно, ответственность за эти действия ощущалась не в меньшей степени, чем во всякой другой, «видимой» роли. В каком-то смысле это ощущение ответственности даже увеличивалось, так как обязанность действовать была в ее чистом виде и не вызывала никаких сомнений.

В этюдах у меня часто оставалось некоторое ощущение неправды. На вопрос «Что вы сейчас делаете? Чего вы хотите?» не всегда было легко ответить. Ответ «Я плачу» или «Я смеюсь» был неверным, так как определял состояние, а не действие. Действие же возникает только в том случае, если есть цель, а значит, и желание. *Верно* плакать на сцене можно только тогда, когда этот плач возникает от какого-то желания, например от желания разжалобить. Тогда на вопрос преподавателя: «Что вы сейчас

делаете? Чего вы хотите?» легко дать правильный ответ: «Я хочу, чтобы меня пожалели». В течение всей роли, в каждом ее кусочке актер должен сохранять определенное желание и, значит, определенные цели, к которым он стремится, – все равно, молчит ли он или говорит, двигается или сидит, – только в этом случае он сможет *действовать* на сцене, а не *пребывать* на ней.

Все это азбука «системы» Станиславского, но на первых занятиях этюдами было очень трудно понять ее полностью. Вернее, не понять, а ощутить. И поэтому даже тогда, когда преподаватель оставался доволен этюдом, я не ощущал полной правды своего поведения.

А в «черном человеке» все задачи казались простыми и ясными. Ощущения вранья, неправды не было вовсе.

Мне нравилось быть «черным человеком». Я находился на сцене рядом с играющими актерами, рядом с Митиль и Тильтилем, рядом с Котом и Ночью в тот самый момент, когда они играли, говорили слова своих ролей, двигались. Зрители их видели, а меня – нет. В этом было что-то очень приятное и по-смешному таинственное.

Моей технической обязанностью было, размахивая черной палкой, мотать в воздухе длинной тюлевой тряпкой. Но эта техническая обязанность, механическая задача фактически превращалась в задачу актерскую. Ведь этой тряпкой я должен был изобразить полет привидения. Следовательно, нужно было не просто размахивать палкой в разные стороны, а, следя за полетом тюлевой тряпки, ощущать стремительность или плавность этого полета, его «страшность», то есть создавать образ привидения. Это казалось легким, так как было похоже на детскую игру, но, по существу, это была уже актерская игра, так как зритель видел созданное мною привидение, и я знал, ощущал это.

Правда, то, что в этот момент зримо действовало на сцене, физически не было мною самим, но это было мое создание, мною сделанный образ; в каждом повороте летающего привидения была моя воля, моя фантазия.

И если, играя в этюде врача, нищего или самоубийцу, я очень редко ощущал правду образа, то здесь эту правду я ощущал полностью и испытывал от этой правды радость. Значит, и в смысле органического ощущения образа «черный человек» приносил мне огромную пользу.

Но и этого мало. Пожалуй, самым определяющим настоящего актера качеством является способность общения. Не всегда и не всякому актеру удается по-настоящему смотреть в глаза партнеру, слышать слова партнера и отвечать ему. Отвечать не на его слова, не на его реплику, а на его эмоции.

В этюдах именно за отсутствие общения нам чаще всего попадало от преподавателя.

В «черном человеке», несмотря на то, что непосредственно ни в какое общение с актерами я не вступал, общение фактически существовало. Ведь Тильтиль и Митиль пугались привидения, а раз так, значит, я, создавая полет этого привидения, должен был пугать их. Эмоция их испуга зависела от эмоции полета моей тряпочки, от того, как круто она сделала разворот, как стремительно взвилась вверх, как резко упала вниз, чтобы опять начать винтообразный полет. Это было общение, это был диалог – пусть бессловесный, но все-таки диалог.

Вот почему я и вспоминаю «черного человека» с благодарностью как первую ступеньку на пути к профессии актера.

Плохое волнение и плохой покой

Наконец наступил момент, когда меня увидел зритель. В спектакле «Перикола» мне дали бессловесную роль писца. Надо было выйти на сцену следом за двумя пьяными нотариусами, помочь им сесть на стулья, а потом дать Периколе перо, чтобы она расписалась в брачной книге.

Яков Иванович Гремиславский, знаменитый гример Художественного театра, приладил парик и сам загримировал меня. В зеркало смотрели испуганные светлые глаза под черными бровями на оранжево-румяном «испанском» лице.

Когда я вышел на сцену, держа под локоть шатающегося нотариуса, мне показалось, что весь зал смотрит только на меня и что на мне непременно что-нибудь не так надето. Перикола подошла расписываться, и я, волнуясь, ткнул ее пером в щеку. На секунду Перикола превратилась в артистку Бакланову, но не рассердилась, а улыбнулась. Конечно, я должен был быть благодарен ей за это, но в тот момент мне было так плохо, что никакие ободряющие улыбки не могли вывести меня из состояния лунатика.

Через несколько спектаклей это состояние прошло, но, к сожалению, оно не заменилось правильными актерскими ощущениями.

Когда в день первого моего выхода писцом я думал, что все зрители смотрят на меня, это было совсем не так. На меня не смотрел никто ни в этот раз, ни во все остальные спектакли. Не было ни одного такого момента, когда бы зрительские глаза останавливались только на писце.

В «черном человеке» зритель не видел меня самого, но зато

он внимательно следил за тем тряпочным привидением, которым я мотал в воздухе. Я чувствовал это, а значит, ощущал себя актером.

Играя писца на ярко освещенной сцене, я был видим со всех сторон, но никто на меня не смотрел, так как остановить взгляд на мне зрителю было просто некогда. Его глаза, проскакивая мимо меня, поворачивались то в сторону вице-короля, то в сторону Периколы, Пикильо, пьяных нотариусов или толстого Дон Педро.

Естественно, что я успокоился, но это был плохой покой, для актерской профессии еще более опасный, чем плохое волнение. На сцене актер не имеет права чувствовать себя как дома. Это развращает актера, убивает жизнь образа, уничтожает ощущение действия. Плохое волнение должно перейти в волнение творческое, активное, в мобилизованный, собранный покой, а не в покой безразличия. Если акробат на трапеции будет волноваться простым человеческим волнением, «как бы не упасть», он обязательно упадет; но в то же время, если у него будет покой безразличия, если он не будет собран, внутренне мобилизован, активен, если у него не будет того, что цирковые актеры называют словом «кураж», он тоже упадет.

Вот почему ни в первой стадии человеческого (а не творческого) волнения, переходящего в испуг, ни во второй стадии человеческого (а не творческого) покоя, переходящего в безразличие, роль писца не принесла мне никакой пользы. Здесь и речи не было ни о создании образа, ни об ощущении действия. Значит, и роли, по существу, не было, несмотря на то, что я в костюме и гриме находился на освещенной сцене. И если считать, что эта первая «видимая» роль дала мне какой-то актерский опыт ощущения сцены, то это был плохой опыт. Опыт ремесленника – очень опасный для начинающего.

Вторая половина

Гораздо большую пользу принесла мне совсем случайно сыгранная роль, которую, по существу, мне никто не поручал, да и сыграл я ее не в спектакле.

Мне очень нравилась вахтанговская «Турандот», и я часто брал у администрации пропуск, чтобы, сидя на ступеньках лестницы, ведущей к местам балкона, смотреть этот спектакль. Особенно мне нравился Щукин – Тарталья.

Я стал копировать его манеру заикания и в антрактах «Синей птицы» смешил актеров, изображая Щукина.

Вероятно, об этом кто-то рассказал Немировичу-Данченко, и

меня попросили конферировать в образе Тартальи на специальном концерте, который устраивался под Новый год для работников театра.

Только полная неопытность позволила мне согласиться на это предложение. Сейчас я ни за что не рискнул бы на такой конферанс, да он бы, вероятно, у меня и не получился.

А тогда я сшил себе дома из какой-то зеленой материи короткие штаны и куртку, подбил живот подушкой, надел картонный нос с очками и спокойно вышел перед сидящими за столиками зрителями. Среди них были поэты, писатели, актеры других театров и, наконец, сам Владимир Иванович.

Мое выступление имело успех. Меня водили от столика к столику, представляли разным знаменитостям.

Чем же можно объяснить такую удачу? Неужели только наивным неведением всех предстоящих мне трудностей, всей ответственности и той детской бездумностью, благодаря которой родились актерская смелость и вера в правду моего поведения?

Конечно, нет. Дело было не только в этом, хотя все это и имело большое значение.

Удача произошла благодаря органическому ощущению образа. Я мог говорить какие угодно слова, импровизировать, обращаться к зрителю, вообще делать все, что мне хотелось, ни на секунду не выскакивая из образа. Как будто образ наделся на меня вместе со штанами и зеленой курточкой.

Счастье полного владения образом – большое счастье. Даже очень опытные актеры испытывают это счастье вовсе не в каждой роли. Мало того, даже и в удавшейся роли не всегда органическое ощущение образа сохраняется непрерывно от начала до конца. Образ приближается и удаляется, правда сменяется неправдой. Иногда этого не замечает зритель, но всегда замечает сам актер. Из-за этих ощущений есть куски роли, которые он любит, и есть такие, которые он не любит. Почти всегда это те самые куски, в которых правда образа сдвинулась.

Откуда же мне, совсем неопытному актеру, привалило такое счастье? Как мне удалось так органично войти в образ, чтобы в течение всего вечера ни разу не терять его и жить в этом образе легко и радостно?

Ответ на этот вопрос будет не в мою пользу.

Мне удалось это потому, что путь к образу был сравнительно легок. Ведь каждая роль состоит из двух частей: из создания образа и жизни в этом образе. Первая часть требует огромной творческой фантазии. Невозможно жить в образе, не представив себе человека, которого вы играете, во всех подробностях его психики, его поведения и внешности. Чем полнее и конкретнее

возник образ в вашем представлении, тем легче и органичнее вы сможете жить в этом образе на сцене.

Так вот всю первую часть работы над ролью в тот вечер, по существу, выполнил не я, а Щукин. Это он своей фантазией создал замечательный образ Тартальи, во всех подробностях его психики, поведения и внешности.

Моя фантазия в этом не участвовала. На мою долю осталась только имитация, а так как созданный Щукиным образ был очень ярким и графически ясным, то имитировать его было сравнительно легко.

Конечно, и в имитации есть актерство, но это актерство только наполовину. Я знал одного актера, который блестяще имитировал Станиславского и в компании друзей или на шуточных закрытых вечерах мог существовать в образе Станиславского как угодно долго, поражая зрителей тонким актерским мастерством. Но этот же актер в других ролях был бледен и беспомощен. Его наблюдательности хватило только для создания имитационного образа, а для того, чтобы родился образ новый, самостоятельный, но такой же полный и органичный, нужна была еще и актерская фантазия, которая умеет материал, собранный наблюдательностью, сортировать, комбинировать, объединять. По-видимому, именно такой фантазии у этого актера и не хватало.

Вот почему и я, несмотря на внешний успех, не могу считать Тарталью своей первой ролью.

У меня хватило наблюдательности, чтобы воспринять чужой образ, и хватило некоторых актерских способностей, чтобы, сымитировав этот образ, органически жить в нем.

Но жизнь в образе – это вторая половина в работе над ролью.

А вот как делается первая половина этой работы, как создается сам образ, я не знал.

Глава пятая
Роль

Все-таки мое новогоднее выступление сослужило мне определенную службу: через два или три дня я прочел на доске расписаний, что вызываюсь на репетицию роли Терапота в спектакле «Перикола».

Это очень маленькая роль. В трехактном спектакле она занимает всего несколько минут, но минуты эти ее собственные и, значит, роль настоящая.

Помимо служебных обязанностей церемониймейстера, по сюжетному ходу спектакля у Терапота есть своя определенная задача. Он стремится сделать свою племянницу фавориткой испанского вице-короля. Но так как вице-король неожиданно влюбляется в уличную певицу Периколу, то Терапот ведет против Периколы интригу, стараясь восстановить против нее придворных дам. Все, что я сейчас рассказал, заключается, по существу, в одном небольшом монологе, обращенном к этим придворным дамам, и роль моя умещалась на одном листочке бумаги, с которым я и пришел на репетицию.

Перед запертой дверью

Моим режиссером оказалась маленькая худая женщина. Она то и дело поправляла рукой густые каштановые волосы, а ее серые, напряженные глаза менялись: то в них возникала строгость, то испуг, то веселье, то детская растерянность.

Я всегда думал, что режиссеры должны быть волевыми, точными, заранее знающими, чего они хотят от актеров. Ксения Ивановна Котлубай была совсем не похожа на такого режиссера, и это мне показалось тем более странным, что в прошлом она была соратником Вахтангова и вместе с ним ставила «Турандот».

Пожимая протянутую мне худенькую руку, я не знал тогда, каким большим человеком станет для меня эта маленькая женщина.

В первые же полчаса выяснилось, что репетировать я совершенно не умею. Почему-то было стыдно произносить слова роли. Я стеснялся своего единственного зрителя. Все время мне казалось, что я кривляюсь, фальшивлю, говорю неправду.

Вот когда в «Синей птице» я махал тряпкой, мне было абсолютно ясно, что я делаю. Я изображаю привидение. Когда я играл Тарталью, тоже было ясно. Я подражал Щукину.

А что тут делать? Как сказать фразу от имени человека, которого я совсем не знаю, не видел, не слышал?

Правда, мне была известна формула Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах». Но это вовсе не так просто. Ведь эти самые «предлагаемые обстоятельства» входят в характер Терапота. Без него и обстоятельства меняются. А его характер, судя по тексту, вовсе не совпадает с моим ни по внутреннему содержанию, ни по форме внешнего проявления.

Прочитав еще до репетиции свою роль несколько раз дома, я уже знал все слова наизусть, и от этого они стали еще более чужими.

Как же найти те внутренние пружины, которые позволяют актеру преображаться и, становясь другим человеком, жить чувствами этого нового человека так же органично, как своими собственными?

Вместе с Ксенией Ивановной мы стали проверять весь текст по «задачам», выяснять, чего хочет Терапот, говоря ту или иную фразу, как возникает его желания и где их кульминация. Мы стали воображать себе его внешность, его повадки, его манеры. Решили, что, вероятно, он не толстый и кругленький, каким его играл мой предшественник, а сухой и старый горбун.

Обо всем этом было очень интересно говорить и мечтать, но как только дело доходило до необходимости пробовать осуществить эти мечтания, как только я начинал говорить или двигаться, все опять становилось фальшивым и мелким. Каждый раз я останавливался, как перед запертой дверью, хотя дверь эта уже казалась стеклянной и я видел, что за ней находится.

Чтобы открыть дверь, необходимо было ощутить самого себя материалом, из которого создается сценический образ, а как раз именно это ощущение вызвать не удавалось.

Окольный путь

И тогда Ксения Ивановна предложила мне путь, по которому ни один драматический актер не ходил и уж, конечно, ни один режиссер драматического театра не работал. Вероятно, в то время этот окольный путь был для меня самым прямым, а может быть, и единственно возможным.

Ксения Ивановна знала, что я по профессии художник, кроме того, она видела однажды, как я принес в театр сделанную мною куклу, надевавшуюся на руку, и как я, сидя в буфете, смешил этой куклой актеров, пивших со мной чай. И вот она предложила мне сделать куклу Терапота, того самого сухого, горбатого и злого старичка, который уже возник в нашей фантазии, и попробовать с

ним репетировать мою будущую роль.

Я очень обрадовался этому предложению и через несколько дней сделал старика с бородой и длинными волосами.

Принеся куклу на репетицию, я надел ее на руку и стал пробовать играть ею Терапота. О словах я уже не думал. Они остались моими словами, раз я их произносил, но они стали одновременно и *его* словами, так как принадлежали кукле. Я перестал чувствовать себя кривляющимся и сразу ожил.

Но постепенно начало выясняться, что моя кукла не очень подходит к роли.

Захотелось, чтобы Терапот был хитрее, мельче по характеру, уродливее. Одним словом, начала работать конкретная актерская фантазия: не «литературное» выдумывание, которое часто только мешает ощутить образ, не фантазия рассудка, а органическая для актера фантазия чувства, которую не всегда легко выразить словами.

Решили, что нужно сделать другую куклу, и я сделал нового Терапота. Лысого, без бороды, с горбатым носом. Но и он оказался не тем, о ком разбуженная фантазия заявляла теперь с еще большей настойчивостью.

На третьей сделанной мною кукле мы наконец остановились. У нее была втянутая в плечи голова с асимметричным лицом. Большой лоб наплывал на один глаз, а подбородок выступал вперед, как у Филиппа IV на портрете Веласкеса. Судя по складкам сухого рта, голос у Терапота, вероятно, должен был быть высоким, тягучим и приторно-ласковым.

Но, как ни странно, с этой последней куклой мы репетировали меньше всего. Именно потому, что она оказалась как раз такой, как нужно, и очень смешила нас тем, как точно прилипал к ней текст Терапота, именно поэтому захотелось расширить возможности ее поведения. У моей куклы не было ног, а захотелось понять походку, пластику движения. У моей куклы были коротенькие руки, а захотелось, чтобы были длинные цепкие руки горбуна.

Актерская фантазия получила направление. Перед глазами стоял определенный образ. Это вовсе не был только внешний, физический образ. Наоборот, Терапот оказался живым, настоящим человеком, и его хотелось играть, то есть изображать собою все то, из чего он состоит: его психику, его желания, его физическое поведение.

Жизнь в образе

Первая половина роли была сделана, началась работа над

второй ее половиной, то есть над тем, чтобы образ совсем соединился со мной и чтобы я мог жить в образе.

Мне стало интересно ставить себе – Терапоту – задачи, совсем не совпадающие с теми, которые у него были в спектакле.

Я представлял себе, что фойе, в котором мы репетируем, – картинная галерея, а Терапот – один из посетителей, рассматривающих картины. Он на людях и потому ходит развязной походкой, подчеркивающей желание не стесняться своих физических недостатков и быть независимо спокойным. Я заставлял Терапота заниматься и совсем бытовыми делами: ставить самовар, колоть лучину или читать газету, чтобы понять, как чувствует себя Терапот, когда на него никто не смотрит и, значит, он вовсе не думает о своей внешности.

Я приучал себя существовать в образе в любых обстоятельствах: ведь люди в разных обстоятельствах не меняются, а только разно проявляются, оставаясь самими собою, значит, и сценический образ должен ощущаться так органично, чтобы любая предложенная задача не могла его разрушить. Тогда он, как новая кожа, плотно облегает актера, и ощущение этой плотности становится особой актерской радостью и внутренней свободой. И когда эта свобода возникает, то задачи, стоящие в спектакле, кажутся только одними из возможных, а не единственными, только частью жизни образа, а не всей его жизнью, и выполнение этих задач становится простым и естественным.

К тому времени, когда начались репетиции с партнерами, репетировать мне было уже совсем легко. Партнеры меня хвалили. Появление нового Терапота, зловредного и ехидного горбуна, было для них неожиданным и интересным.

Наконец пришла пора уже в полном смысле слова влезать в «кожу образа», то есть надевать костюм и гримироваться.

Так как перед моими глазами все время стояла кукла, от которой, собственно, и возник образ, то, гримируясь, я стремился стать похожим на эту куклу. Для этого было недостаточно изменить свое лицо только красками грима. Пришлось из ваты и марли наклеить большой подбородок и нос, а из гуммоза (вязкая масса, похожая на глину или пластилин) вылепить припухлости над верхними веками, соединив их со лбом так, чтобы лоб казался наплывающим на глаза.

С костюмом тоже было много возни. Сперва портные сшили специальную толщинку, надевающуюся, как жилетка, с горбом на спине. После того как эту толщинку проверили, сшили куртку с огромным крахмальным воротником.

Тут выяснилось, что искусственный горб вовсе еще не делает

меня горбуном. Нужно удлинить ноги и руки и укоротить корпус. Для удлинения рук оказалось необходимым подбивать плечи и, как это ни странно, укорачивать рукава, чтобы кисти рук высовывались как можно больше. Для удлинения ног у туфель были сделаны очень высокие каблуки да, кроме того, еще вложены «пробки». И, наконец, чтобы укоротить корпус, широкий испанский пояс-шарф пришлось закрутить много выше моей талии, почти под мышками.

Пока все это примерялось и пробовалось, было очень интересно, и я думал, что репетировать мне станет еще легче и интереснее, так как в зеркало на меня смотрел как раз такой человек, каким я себе представлял Терапота. А получилось совсем наоборот. От грима и костюма роль сбилась. Образ отскочил от меня, и я чувствовал себя отдельно и неудобно.

Раньше я *делал* себя горбатым: втягивал голову в плечи, а плечи поднимал. *Делал* себе лицо, щуря один глаз и выпячивая нижнюю губу. Сейчас горб и лицо были сделаны уже не мной, а портным и гримером. Плечи повышены ватой, подбородок приклеен, и привычка к определенному физическому поведению стала только мешать. Пришлось все репетировать сызнова, чтобы костюм, и каблуки, и подбородок с носом прижились на мне и стали такими же удобными, как мой собственный пиджак и мой собственный подбородок. И только тогда, когда стук высоких каблуков стал радовать, когда плащ моего костюма стал помогать, когда руки забыли, что они в перчатках, – все постепенно стало на свои места, и Ксения Ивановна решила показать меня Немировичу-Данченко.

Передо мной появился зритель, и я так испугался, что помню только свет от рампы, сочувствующие глаза моих партнеров да напряжение во всем теле.

Конечно, я сказал и проделал все, что мне полагалось, но это был только механический, хотя, может быть, и точный повтор того, что было рождено репетициями.

Тем не менее Немирович-Данченко работу принял и сказал, что я буду играть уже в ближайшем спектакле.

Товарищи меня поздравили. Я был счастлив.

Погубленная премьера

Перед началом моего акта Ксения Ивановна зашла ко мне, внимательно осмотрела, сказала несколько ободряющих слов и пошла в зрительный зал, а я поднялся наверх в маленькое фойе возле женских актерских уборных, чтобы еще раз проверить с придворными дамами текст.

В театре уже прошел слух, что я играю хорошо, и на сцене, как это всегда бывает, в кулисах столпились актеры, чтобы посмотреть новичка. Все это, конечно, мне очень льстило, и я играл с особым удовольствием.

В антракте я ждал Ксению Ивановну. Она должна была принести мне из зрительного зала подтверждение моей удачи. Но Ксения Ивановна что-то задерживалась и не шла. Может, заговорилась с кем-нибудь... Прошло пять минут... десять... Антракт кончился, началось следующее действие, а Ксении Ивановны все не было. Я побежал к актерской вешалке, и швейцар сказал мне, что Котлубай ушла из театра еще в прошедшем антракте, – то есть до моей картины. Ничего не понимая, я стал звонить ей по телефону и услышал сухой, недобрый голос, сказавший, что завтра «мы будем говорить».

Праздник первой роли исчез. Подбородок, горб и высокие каблуки стали неприятными. Хотелось скорее содрать гуммоз с бровей и носа, скорее размотать шелковый испанский пояс.

На следующий день в той же комнате, в которой начались наши репетиции, мы встретились с Ксенией Ивановной, и тем же недобрым голосом она сказала мне:

– Вчера, прежде чем пойти в зрительный зал, я зашла наверх, чтобы послушать, как вы проверяете текст. Я волновалась за вас и боялась, что вы что-нибудь напутаете, и, чтобы мое волнение не передавалось вам, я слушала из коридора. И вот по вашему голосу я поняла, что вы получаете удовольствие от проверки текста, вы играли свою роль перед актрисами и, по существу, хвастались тем, как у вас получается.

Ваши партнеры в этот момент превратились для вас в зрителей, значит, перестали быть вашими партнерами. Слова Терапота просто висели в воздухе. Мне стало противно ваше хвастливое *играние* за несколько минут до того, как нужно было играть на сцене уже по-настоящему. Между репетицией и спектаклем – огромная разница. Играть можно только на спектакле. На репетиции нужно проверять себя, уточнять, накапливать.

Да я уверена, что и на спектакле вы продолжали играть для актеров, стоящих в кулисах. Если это было так, то это не игра, а мелкое тщеславие. Мне не хотелось присутствовать при этом, вот я и ушла.

Думаю, что в этот день я недостаточно понял все, что сказала мне Ксения Ивановна, но то, что я был виноват, это я понял хорошо, потому что состояние мое в женском фойе и на спектакле она определила очень точно, и, конечно, оно было заполнено не ролью, не ответственностью перед спектаклем, а посторонними

ощущениями около роли – тщеславными и стыдными. Когда на следующем спектакле я опять вышел на сцену, во мне уже не было никакой уверенности в качестве моей игры, и, вероятно, играл я еще хуже, но с этого второго спектакля и началось, по существу, мое вхождение в роль в обстоятельствах сцены и зрителя, и постепенно ко мне начало возвращаться то, что было накоплено репетициями. Радость существования в образе стала возникать сызнова.

Учитель

Только через несколько спектаклей Ксения Ивановна, не предупредив меня, пришла в зрительный зал и на следующий день сделала ряд замечаний: за что-то похвалила, чтото предложила исправить, и я был рад тому, что она не отказалась от меня, чего я больше всего боялся. Если бы это произошло, я бы почувствовал себя слепым, потерявшим поводыря в самом центре городской площади. Дело было уже не в том, что Ксения Ивановна помогла мне выправить и доделать роль. Дело было в гораздо большем.

Во всякой профессии всякому человеку, а вовсе не только начинающему, необходимо иметь возможность прийти за советом и помощью к кому-то, кому он верит безусловно и окончательно. Если эта вера есть, то, как бы ни была сурова оценка твоих поступков или намерений, она не позволит искать обходных путей для оправдания неверного или нечестного.

Ксении Ивановне Котлубай я поверил сразу и безоговорочно. Вот почему встреча с ней оказалась для меня во много раз больше просто встречи с хорошим, опытным педагогом и режиссером.

К счастью, Ксения Ивановна не отказалась от меня. В своих приговорах она была честна до безжалостности и до самых последних дней своей короткой жизни осталась моим учителем в самом большом и широком смысле этого слова, моей актерской совестью.

Так получилось, что большинство последующих ролей я готовил с другими режиссерами, а в дальнейшем даже в другом театре, но всегда я проверял себя строгой меркой Ксении Ивановны Котлубай.

В последние недели ее жизни я приходил к ней в больницу. В ту пору я только что перешел из Музыкального театра в МХАТ Второй. Мне дали дублировать роль, которую играл прекрасный актер Азарий Михайлович Азарин. Это было ответственно и опасно. Если в Музыкальном театре меня считали способным актером, но не обладающим достаточным для этого театра

певческим голосом, то здесь, в драматическом театре, меня считали приличным певцом, но мои чисто актерские данные были под большим сомнением. Роль превращалась в экзамен на право стать равным хотя бы среди младших, и мое волнение было естественным.

Придя в больничную палату к Ксении Ивановне, я рассказал ей о своем волнении за предстоящую роль.

Ксения Ивановна сперва улыбнулась какой-то особой улыбкой издалека, какой всегда улыбаются тяжелобольные, когда к ним приходят здоровые. Потом выпростала из-под одеяла свои маленькие худые руки, положила их на чересчур белую неживую простыню и, повернув ко мне голову, стала говорить:

– Когда начнете репетировать с партнерами, не смейте думать об экзамене. Пусть покажется, что вы не обладаете ни мастерством, ни темпераментом. Репетируйте так, как вам самому необходимо. Осторожно, бережно к образу, к чувствам. Совсем выкиньте из головы, что кто-то может на репетиции составить о вас какое-то мнение. Думать об этом недостойно и мелко. Самое важное – это роль, будущий спектакль. Все остальное меньше, а значит, только повредит вам. Да и на спектакле, если только будете думать, что он для вас экзамен, провалите роль.

Этот последний совет Ксении Ивановны помог мне выйти на первые репетиции с моими новыми товарищами, но мою роль Ксения Ивановна не увидела.

Ее уже не было в живых, и осталась только память о моем первом и самом дорогом учителе, на всю жизнь давшем мне так трудно определимую словами мерку ответственности за жизнь в искусстве.

Глава шестая
Уроки «человеческого» театра

Прежде всего я должен объяснить термин «человеческий». Сколько я ни думал, мне не удалось найти более подходящего определения для того, чтобы отличить всякий другой вид театра от театра кукол. А сейчас мне это необходимо, так как в дальнейших главах я перейду к моей основной теперешней профессии, то есть именно к театру кукол.

Как же мне отличить те театры, в которых зритель видит на сцене живых людей, изображенных живыми же людьми – актерами, от театров, в которых он видит кукол?

Назвать все некукольные театры термином «драматические» нельзя, так как кроме драматических театров существуют еще и оперные, и балетные, и эстрадные. Да к тому же ведь и в кукольном театре могут быть спектакли, которые мы обязаны будем называть драматическими, оперными, балетными или эстрадными. Вот и пришлось мне воспользоваться прилагательным «человеческий» как антиподным к прилагательному «кукольный», несмотря на то, что кукольный театр, как и вообще всякий театр, говорит только о человеке, а физическим одухотворителем куклы является все тот же актер, то есть живой человек.

Значит, выбранное мною определение «человеческий» отличает этот вид театра от театра кукол только тем, что в «человеческом» театре носителем внешнего образа является человек, а в кукольном театре носителем внешнего образа является кукла. В остальном же театр кукол такой же человеческий, как и всякий другой театр.

Мне необходимо было сразу оговорить это обстоятельство, чтобы в дальнейшем на нем уже не останавливаться и чтобы читатель не мог упрекнуть меня в двусмысленности или неточности определения.

Итак, я хочу рассказать в этой главе об уроках «человеческого» театра, то есть о тех уроках, которые я получил в результате четырнадцатилетней работы сперва в Музыкальном театре имени Немировича-Данченко, а затем в МХАТе Втором.

Я не буду перечислять и описывать все сыгранные мною роли, а расскажу только о тех из них, на которых вне зависимости от их величины или степени удачи тема «уроков» виднее, то есть на которых я чему-то научился, что-то важное для себя понял. И так как уроки эти я получил и в результате наблюдения над работой

других, то, обобщая наблюдения и делая для себя какие-то выводы, я буду часто отвлекаться от своей личной работы.

Нужно еще принять во внимание и то, что, разбираясь в ролях, отдаленных от меня, сегодняшнего, многими годами, я невольно буду судить о них с позиций сегодняшнего ощущения искусства и проводить параллели с тем, что окружает меня сегодня. От этого отдельные части главы, вероятно, покажутся «теоретическими», но мне еще раз хочется напомнить, что я не собираюсь никого поучать и что любое высказанное мною теоретическое положение прошу рассматривать только как правило, которое я стараюсь применять в своей личной работе.

Серьезное предостережение

Сейчас мне трудно вспомнить, смотрел ли Немирович-Данченко моего Терапота в первый же спектакль или же тогда, когда я уже в какой-то степени освоился, но разговора с ним я очень ждал, чтобы узнать, останется ли роль за мной или же меня с нее снимут.

Владимир Иванович меня похвалил, роль осталась за мной, и я играл ее бессменно все восемь лет моей работы в театре. Но разговор с ним оказался для меня куда более существенным, чем получение права на игру.

Сказав, что образ моего Терапота ему, в общем, понравился, Владимир Иванович тут же добавил, что в моей игре есть некоторая потенциальная опасность, о которой мне надо знать, чтобы она в дальнейшем не погубила всей роли.

Мы долго ходили с Владимиром Ивановичем по полукруглому коридорчику у входа в зрительный зал, и я чувствовал, что он внимательно подбирает слова, боясь, что по молодости и неопытности я могу не понять того, что он мне объясняет.

И действительно, та сложная и трудно определимая взаимозависимость, которая существует между актером и создаваемым им образом, в разговоре с Владимиром Ивановичем обернулась совсем неожиданной стороной. Он сказал:

– Вы играете Терапота злым, уродливым, скользким, противным человеком, и это правильно, так как он таким и должен быть. Но эта противность и уродливость должны принадлежать только образу, только Терапоту, и не переходить на вас лично. Образ может быть неприятным, но зрителю не должно казаться, что сам актер человек неприятный или уродливый.

Этот закон относится не только к актеру, но и ко всему, что зритель воспринимает на сцене как сценический образ, то есть ко

всему, что *играет* на сцене.

Вот, например, в спектакле «На дне» на нарах лежат грязные тряпки. Зритель понимает, что они грязные, но он ни на минуту не думает, что в данных, именно данных тряпках есть клопы. Если он будет думать так, то ему станет физически неприятно. Барон очень грязен, неопрятен, он не только не стирает белья, но вряд ли оно у него даже и есть, а в то же время зритель вовсе не думает, что от актера, играющего Барона, пахнет потом и он никогда не моется.

Вот совершенно так же зритель не должен думать, что человек, играющий злого, сам злой. Если отрицательные свойства образа в представлении зрителя перейдут на самого актера, зрителю будет неприятно смотреть, и актер обязан понимать это.

То, что сказал мне Владимир Иванович, я цитирую сейчас не дословно, потому что не мог запомнить его слова и фразы в той последовательности, в которой он их говорил, но смысл их я запомнил навсегда и думаю, что передал точно.

Особенно убедительным был для меня пример с тряпками на нарах. Я сейчас же вспомнил эти тряпки, вспомнил, что они воспринимались мной как абсолютная реальность, и в то же время даже в голову не могло прийти, что на сцену могли притащить просто настоящие грязные тряпки.

Значит, я, зритель, где-то в подсознании все-таки ощущал, что эти тряпки только *играют* то, что они грязные, но до разговора с Владимиром Ивановичем я не догадывался о существовании этого подсознательного ощущения. Владимир Иванович своим примером заставил меня проверить то, что фактически происходило во мне, зрителе, и я увидел, что он прав.

А раз тряпки воспринимаются зрителем одновременно и как образ и как факт, причем образ и факт не идентичны, то, значит, та же неосознанная раздвоенность существует и в восприятии зрителем играющего актера. Зритель одновременно и верит в правду образа и подсознательно отделяет образ от исполнителя.

Это же зрительское подсознательное разделение образа и факта относится и к сценическому действию. Ведь если зрители хоть на секунду подумают, что актер, играющий Отелло, действительно душит актрису, то часть зрителей кинется в ужасе вон из зала, а другие полезут на сцену спасать женщину. Раз этого не происходит, значит, и тут зритель внутренне отделяет образ убийства от убийства фактического.

Этот простой и логичный вывод оказался для меня новостью. Я вдруг обнаружил, что абсолютного совпадения образа с исполнителем в зрительском восприятии в театре быть не должно и что я слишком примитивно понимал творческую практику

Художественного театра и требование быть на сцене предельно настоящим.

Конечно, Немирович-Данченко был прав, но как практически осуществить то, о чем он говорил? Как, играя негодяя, не выглядеть самому негодяем и в то же время сохранить органическое ощущение образа?

Где найти этот водораздел? Если просто ослабить образ, уменьшить негодяйство Терапота, сделать его менее уродливым, отказаться от горба, то этим ничего не достигнешь, да Немирович-Данченко от меня и не требовал этого. Он требовал чего-то другого, и это другое, по-видимому, находилось не в самом образе Терапота, а в моем внутреннем отношении к этому образу. Значит, на пути к образу могут попасться тропинки, ведущие в пропасть. Если в эту пропасть упасть, рискуешь разбиться насмерть.

Предостережение Владимира Ивановича было тем более серьезно, что относилось к только что сыгранной роли, первой роли в моей жизни. По-видимому, для меня эта опасность существовала, и я должен был ее бояться.

В этом смысле я понял Немировича-Данченко очень хорошо, но каким образом избежать опасности, что для этого надо делать, на какую тропинку нельзя сворачивать и какие у этой тропинки есть внешние приметы, я понимал очень смутно, да и то отвлеченно-теоретически, а такое понимание никакого актера ни от чего никогда не спасало.

Характерный комик

Следом за Терапотом я получил роль Предводителя стариков в спектакле «Лизистрата».

Основным действующим лицом спектакля был народ; основным сюжетным конфликтом – отказ всех женщин Греции сожительствовать со своими мужьями, пока они ведут междоусобные войны; основной идеей – борьба за Мир, за здоровье, радость, жизнь.

Спектакль был поставлен смело и ясно. Одних он шокировал «неприличием», других восхищал молодостью, оптимистичностью и, в конечном счете, чистотой.

Ставил спектакль Владимир Иванович Немирович-Данченко, режиссером и ближайшим помощником его был Леонид Васильевич Баратов, а художником – в то время только начинающий театральный художник Исаак Рабинович.

Самым замечательным свойством этого спектакля было то, что при всей смелости его решения впереди всего шла его тема,

патетическая тема жизни, точная в своей политической и социальной направленности. И удивительно, что старейший режиссер русского театра оказался самым молодым в этот молодой период советского театра. Понял я это и оценил не тогда, когда играл в этом спектакле, а через много лет.

Мне еще придется вернуться к «Лизистрате», когда я буду говорить о своей режиссерской работе, а сейчас я только скажу об ощущениях актера.

Моя роль в спектакле была отнюдь не центральной, но тем не менее – очень выигрышной. Автором этой роли нельзя считать ни Аристофана, ни переводчика и создателя нового текста Дмитрия Смолина. Роль эту выдумал режиссер Баратов. Он как бы поделил ее между двумя актерами, одному отдав ее эмоцию, а другому – текст.

Основной внешней характеристикой Предводителя стариков была предельная старость и беспомощность. Самостоятельно передвигаться он почти не мог. Его несли на щите, и он, опираясь руками на двух воинов (тоже стариков), важно «плыл», отдавая различные приказания. Но так как во рту у него, по-видимому, не было ни одного зуба, то разобрать, что именно он говорит, было невозможно, и поэтому около Предводителя постоянно находился «переводчик», который внятно и точно повторял каждую фразу. Таким образом, весь текст роли в его литературном содержании фактически принадлежал «переводчику», а все эмоции, все внутреннее содержание текста принадлежали Предводителю. О смысле непонятных слов зритель сперва догадывался по интонационному рисунку фразы Предводителя, а потом получал подтверждение своей догадки в бесстрастно-громкой фразе «переводчика».

Мне очень нравилась роль Предводителя; нравилось соединение в ней полной дряхлости старика с темпераментной властностью «полководца».

Но на первых же репетициях я встретился с совершенно неожиданным препятствием. Как только я начинал говорить или двигаться, у меня сами собой поднимались плечи и втягивалась шея. Это был условный рефлекс, оставшийся от предшествующей роли. Ведь моим первым и совершенно бессознательным движением при выходе на сцену в роли Терапота было движение плеч, вызывающее физическое ощущение горба. В новой роли поднятые плечи были совсем ни к чему, но бороться с ними пришлось долго, до тех пор пока не возникли новые элементы физических ощущений, вернее, пока они не стали рефлекторными.

В дальнейшем я понял, что «поднимание плеч» не было

только моим личным недостатком. Застрявшие от прошлого условные рефлексы преследуют многих актеров в новых ролях. В моей теперешней режиссерской практике я сталкиваюсь с этим на каждом шагу и не виню актеров, так как знаю, что чем удачнее бывает предшествующая роль, тем труднее ее преодолеть в новой работе. И тот же самый прием, который в роли-предшественнице выглядит органичным, в роли-наследнице превращается в беспомощно неприятный штамп.

Я говорю здесь не только о внешнем приеме. Выбить внешний прием, внешнюю характерность в конце концов не так уж трудно. Гораздо труднее уходят приемы внутренние, но и они исчезают, как только новый образ вступит в свои права.

Борьбу с навыками, наработанными ролью-предшественницей, нужно вести беспощадно, иначе эти навыки начнут переползать из роли в роль и разъедят актера, как моль разъедает сукно.

Если судить по реакции зрителя и отзывам прессы, то роль Предводителя стариков мне в конце концов удалась, но, играя шепелявого, «двухсотлетнего» старика с телом мумии и темпераментом драчливого петуха, я все время вспоминал разговор с Владимиром Ивановичем и его пример с тряпками, стараясь понять, не подстерегает ли меня и тут та же опасность попасть на тропинку, ведущую в пропасть.

В новой роли обнаружить эту гибельную тропинку было еще труднее, так как, если говорить общепринятыми театральными терминами, Терапот – это «характерный злодей», в то время как Предводитель стариков – «характерный комик», и, следовательно, отношение к ним зрителей совершенно разное.

Терапот – опасный враг, он может причинить зло и потому не только смешон; Предводитель стариков в силу своей беспомощности совсем не опасен и потому прежде всего смешон. Зритель сердит на Терапота, а на Предводителя ему сердиться не за что. Терапот – это маленький Яго, Предводитель – скорее, клоун. Нелюбовь зрителя к Яго может перейти на актера: об этом меня и предупреждал Владимир Иванович; но смешного клоуна зритель любит и никакой злобы по отношению к нему не испытывает.

Что же, значит, в новой роли меня никакие опасности не подстерегают? И тем не менее на отдельных спектаклях, в отдельных кусочках роли я ощущал, что делаю что-то, чего делать нельзя, и если на таком спектакле был кто-нибудь из моих знакомых, то я боялся спрашивать, понравилась или не понравилась моя игра, потому что мне было стыдно.

Определить словами, за что именно мне было стыдно, я бы не

мог, но внутреннее ощущение стыда иногда возникало, и я понимал, что стыд этот имеет отношение к тому, о чем меня предостерегал Немирович-Данченко.

Смотрите, какой я хороший!

Однажды Ксения Ивановна Котлубай присутствовала на концерте, в котором я выступал с куклами. После концерта она почти ничего не сказала мне о самом выступлении, но неожиданно спросила, зачем я, выходя на поклоны, выправляю манжеты из рукавов. Голос у Ксении Ивановны был сухой, глаза потемнели, и мне стало стыдно. Тут я уже мог определить причину стыда. Ксения Ивановна была права. Манжеты мне нисколько не мешали и выправлял я их, чтобы казаться естественным. Я кокетничал естественностью. «Смотрите, какой я простой и милый человек! Как я мягко улыбаюсь, как просто и скромно веду себя, выходя на аплодисменты! Видите, даже поправляю манжеты!..»

И мое концертное выступление, как бы удачно оно ни было, оказалось испорчено самопоказом.

Я разрешил себе то же самое, что шокировало меня в других. Примеры сами возникли в моей памяти.

На трапеции цирка работает акробатка. У нее сильное ловкое тело. Под самым куполом она делает стойку на одной руке, бросается вниз, крутит двойное сальто и с удивительной точностью попадает на другую трапецию. Она утверждает силу, смелость, здоровье, она заражает зрителей, и каждому хочется быть самому таким же сильным, упругим, таким же здоровым и смелым. Зритель в восторге от прекрасного искусства акробатки.

Но вот она окончила номер, спрыгнула на желтый песок и с кокетливым возгласом «ап!» ударила себя по бедру; потом грациозно отставила одну ногу и улыбнулась доступной улыбкой.

Зачем ей это понадобилось? Неужели ее великолепное мастерство требовало этого? Разве мало ей было восторгов и аплодисментов, чтобы возникла необходимость подогреть их чем-то, никакого отношения к искусству не имеющим?

Вот и мне, по-видимому, показалось недостаточным мое выступление на концерте, и я, как акробатка, решил подогреть успех показом личного, фальшивой скромностью, доступной улыбкой. В этом есть элемент проституции, да еще наиболее скверной из всех ее видов – «душевной» проституции. Я был виноват перед самым строгим моим судьей, перед Ксенией Ивановной Котлубай. Я был виноват перед зрителем и прежде всего перед своей профессией.

Но демонстрация личного («смотрите, какой я!») может возникнуть не только в момент поклона или того, что в цирке называется «комплимент».

Самодемонстрация часто проникает в процесс творчества и становится основным стержнем роли. Это все та же бацилла тщеславия, только особая и, вероятно, самая опасная ее разновидность. Если около заболевшего этой болезнью человека нет прозорливого и безжалостного врача, диагнозу которого больной верит безусловно, то поставить этот диагноз самому себе трудно. Да кроме того, заболевший легко может оправдаться на первый взгляд очень убедительными возражениями, утверждая, что в искусстве самодемонстрация вообще неизбежна.

И действительно, всякий образ, создан ли он писателем на страницах книги, художником на плоскости холста или актером на сцене, возникает в авторе и проходит сквозь него. Материалом, создающим образ, служат мысли и чувства автора. О ком бы ни говорил писатель в своем произведении, все равно созданные им характеры проходят через эмоции писателя и пережиты им в акте творчества.

А на сцене в тот же материал входят, кроме того, еще и физические свойства его воплотителя, его руки, ноги, глаза, голос. Как бы ни изменял актер свое лицо, свою походку, свой голос, – все равно созданный им образ сделан при помощи тех физических возможностей, которыми актер располагает. И совершенно так же, как бы далеко по своим душевным свойствам ни находился создаваемый образ от душевных свойств самого актера, – все равно именно актерские душевные свойства участвуют в его создании.

Все это верно, и спорить с этим невозможно, но есть огромная разница в том, пользуется ли актер собой как материалом для создания и раскрытия образа (который, по существу, уже не он) или же этот актер пользуется образом для того, чтобы продемонстрировать себя самого.

Первый путь – это путь, ведущий к искусству. Второй – это путь, ведущий к самодемонстрации, то есть к торговле собой.

Может быть, поэтому так редки хорошие героини и герои-любовники. Эти роли часто требуют хорошей фигуры, красивого лица и голоса, и вот актер, обладающий этими качествами, невольно начинает торговать ими, подменяя образ собою. Я этим вовсе не хочу сказать, что на сцене не должно быть красивых актеров и актрис, но одно дело – с помощью своих личных данных, своей красоты создать образ Лауренсии, а другое дело – пользоваться Лауренсией для того, чтобы похвастаться своей красотой.

«Сладкая болезнь» самодемонстрации вовсе не ограничивается только демонстрацией физических свойств актера. Наоборот, торговля душевными свойствами встречается еще чаще. «Смотрите, какая у меня, актера, глубокая душа, как тонко я чувствую, как искренне страдаю!» Этот путь тем более опасен, что чаще всего он оправдывается словом «переживание», как непременным требованием Станиславского для актера мхатовской школы.

Не было в истории русского театра имени большего, чем имя Константина Сергеевича Станиславского. Не было человека, который в такой степени повлиял бы на реформу театра всего мира, но за его термины, как за крепостную стену, прячутся иногда такие актеры и режиссеры, от которых Станиславский пришел бы в ужас и уж, конечно, не счел бы их своими последователями.

И особенно много прямо противоположных выводов делается из слова «переживание».

Станиславский запрещал на сцене играть чувство. Он говорил, что нельзя играть радость или горе, нельзя играть «результат», а в то же время именно те актеры, которые только тем и занимаются, что «играют чувства» – страдают, тоскуют, стонут, извлекают из своего горла какие-то удивительные тремолирующие звуки, стараясь в одной фразе пройти по диапазону по крайней мере двух октав, – часто объясняют все это тем, что они играют по «системе» Станиславского и строят роль на «переживании».

Станиславский утверждал, что нехарактерных ролей, по существу, не бывает и что душевная красота героя должна восприниматься актером тоже как определенный характер, а в то же время многие актеры, жонглируя все тем же словом «переживание», занимаются беззастенчивой торговлей со сцены своими чувствами, даже не силясь проникнуть в характер образа.

Если слово «переживание» кажется им недостаточным для оправдания своего поведения, они ссылаются на то, что Станиславский учил в работе над ролью «идти от себя».

Эта формула верная и полезная, но в ней одинаково важны все три слова. Необходимо именно идти, а не стоять, и непременно от себя, а не к себе.

Если путь от себя к образу верен, то личные свойства превратятся в свойства образа, а вот если путь неверен, если и пути-то, собственно говоря, никакого нет, так как глагол «идти» отпал и осталось одно личное местоимение, то ничего, кроме торговли собой, не получится. По меньшей мере нескромно считать свои личные душевные качества столь же прекрасными,

как и душевные свойства Джульетты или Зои Космодемьянской. Тем более что именно скромность является одним из отличительных свойств этих образов. И никогда и ни у кого не получится ни Джульетты, ни Зои, если актриса будет считать себя такой же прекрасной, как они, или думать, что достаточно показать свою собственную чистоту, чтобы получилась чистота Зои. Особенно очевидно это бывает на концерте.

Певица исполняет «Если б я птичкой на небе летала» и всем своим поведением старается доказать, что именно она сама и есть эта самая «птичка», садящаяся то «над окошком», то «над крылечком». Вы слушаете такую певицу, и вам становится стыдно. Вам не хочется на нее смотреть. Дело вовсе не в том, похожа или не похожа эта певица на порхающую птичку. Дело именно в нескромности поведения, в желании при помощи романса пококетничать со зрителем своими личными, женскими свойствами.

Горбатая, уже немолодая певица Зоя Лодий пела «Я стройна, молода, ты свезешь ли меня, я в Риальто спешу до заката», и благодаря тому, что она вовсе не старалась выдать себя за героиню, у зрителя не возникало даже тени досады от того, что образ не соответствовал внешнему виду певицы. Зоя Лодий видела образ *над собой,* строила его как что-то самостоятельное, прекрасное, и таким воспринимал его зритель.

Замечательная цыганская певица Варя Панина пела, сидя в кресле, почти без всяких движений. Иногда пела от лица мужчины, но это нисколько не шокировало слушателя, так как она не фальсифицировала образ и не подменяла его собой.

А как часто эти же романсы поются с эстрады с таким точным убеждением в том, что все сказанное словами и музыкой романса относится непосредственно к самой певице. Даже русские песни некоторые певицы умудряются целиком брать на себя. И та самая песня, которая в устах крестьянки на посиделках звучит как подлинное искусство, в устах и поведении таких эстрадных певиц превращается во что-то до удивительности нескромное и, уж во всяком случае, ничего общего не имеющее с благородной поэтичностью народной песни.

Ну, а как же Шаляпин? Ведь не только на сцене, но и на концерте его исполнение не ограничивалось демонстрацией литературно-вокального образа. Его глаза и брови не оставались бесстрастно-спокойными. Образ возникал в каждом физическом движении певца. В повороте головы, в выразительности рук, во всем удивительном теле Шаляпина. Всякий романс был не только спет, но и сыгран.

Все это так, но тем не менее те из читателей, которым

посчастливилось слышать и видеть Шаляпина на концерте, вероятно, вспомнят одну очень интересную подробность, на которую не сразу обращаешь внимание. Несмотря на то что концертный репертуар Шаляпина вовсе не был очень обширен и, уж конечно, любой романс он наверняка знал наизусть, Шаляпин всегда выходил с нотами в руках и во время исполнения то и дело подносил к глазам лорнет и заглядывал в ноты. И этим самым все время сохранялась пусть очень тонкая, но точная грань между поющим Шаляпиным и тем образом, от имени которого он поет.

Конечно, эстрада не сцена. Образ на эстраде графичнее, и провести грань между собой и образом на эстраде легче, но эта же грань, только более тонкая, существует и на сцене. Можно привести десятки примеров того, когда, пусть даже бессознательно, актер на сцене превращает игру в торговлю собой.

Иногда эта торговля доходит до пределов уже абсолютно отвратительных, так как основывается на некоем «творческом методе», на циничном принципе «гарантии успеха». Целый ряд режиссеров и предпринимателей зарубежных театров, а тем более кинокартин, подыскивая исполнителей на роли героев и героинь, основным качеством нужного им актера считают «сексуальную манкость». У героя должен быть «сексапил». Это выработанный американский термин. И вот вместо образа, вместо роли на сцене или экране возникает уже ничем не прикрытая проституция: торговля икрами, бедрами, волнующими придыханиями, «невинностью» опущенных век, чувственностью рта. Все это принадлежит не образу, а является неотъемлемыми личными качествами актера или актрисы, а роль – только удачный повод для их демонстрации.

И в то же время даже тогда, когда внешность актера совпадает с внешностью создаваемого им образа, игра не выглядит самодемонстрацией, если только актер обладает подсознательным ощущением границы между собой и образом.

Актриса Марецкая, мало или почти не изменяя своего лица гримом, сумела создать на сцене два удивительных по диаметральной противоположности образа. Хитрую, насквозь грешную победительницу мужских сердец хозяйку гостиницы Гольдони и чистую, по-детски неуклюжую, нежную пятнадцатилетнюю Машеньку в пьесе Афиногенова. И удалось это Марецкой не только потому, что она талантлива, а потому, что создаваемые ею образы она любила больше, чем себя в них.

Вот тут, по-видимому, и лежит секрет той грани между актером и образом, которая так необходима. Если актер искренне считает, что создаваемый им положительный образ в своей

основной характеристике больше, чем он сам, его исполнитель, – красивее или героичнее, смелее или чище, – то грань все время будет внутренне ощущаться.

Это ощущение вовсе не ограничивает актера в подлинной мобилизации личного. Наоборот: стремясь как можно полнее выразить образ, актер невольно мобилизует все лучшее, чем он обладает, и тогда его личные свойства обнаруживаются не в меньшей, а в большей степени, чем у того актера, который ими торгует. Но, обнаружась полностью, они становятся свойствами образа, так как увеличиваются силой актерского стремления к образу.

По существу, опасность самоторговли, так же как и преодоление ее, можно в той же степени обнаружить и в литературе. Казалось бы, самой личной из литературных форм являются мемуары, и в то же время среди мемуаров есть такие, которые действительно стыдно читать, настолько они нескромны и хвастливы, но есть и такие, в которых тема ощущается автором как что-то гораздо более значительное, чем он сам, и тогда личные воспоминания становятся только средством для решения темы, а не самоцелью.

В этом смысле очень характерны мемуары протопопа Аввакума. Ненависть к Никону и фанатическая вера в правоту старообрядчества превращают любой эпизод личной жизни Аввакума в литературный аргумент, в некоторое выразительное средство решения темы. А литературный аргумент – всегда образ.

Полтора года писал приговоренный к смерти Фучик свои тюремные записки. Каждая минута в тюрьме была предельно страшной, и каждая секунда, потраченная на писание записок, была Геройством. Но ни разу Фучик не описал ни одного своего переживания с целью разжалобить будущего возможного читателя, похвастаться своей твердостью или увековечить память о себе. Тема утверждения жизни, тема борьбы для Фучика больше, чем тема его личного страдания, и именно поэтому сам он, вовсе не думая об этом, стал образом Героя.

Лирическая поэзия тоже мемуарна в своей основе. Но если лирическое стихотворение, пусть очень личное по сюжету, в теме своей, в обобщающих выводах выходит за пределы личной биографии, тогда никакого ощущения самодемонстрации нет. Такова лирика Пушкина, Маяковского. А у некоторых поэтов самодемонстрация иногда берет верх, и тогда интерес к сплетне у читателя возникает впереди интереса к образу и теме.

Одна поэтесса издала книжечку стихов. Над многими стихотворениями стояли посвящения одному из очень известных артистов. А в стихотворении под таким посвящением

описывалось, когда, что и где происходило между автором и тем, кому стихотворение посвящено. Самодемонстрация доходила до предела.

Конечно, все, о чем я только что рассказал, вовсе не сразу стало для меня очевидным, но все-таки с того дня, как Ксения Ивановна Котлубай упрекнула меня в кокетстве естественностью, я старался следить за собой не только во время выступлений на концертах, но и в каждой новой роли, особенно в ролях лирических.

Найти настоящий сценический образ и одновременно оградить его от кокетства в лирической роли актеру значительно труднее, чем в роли острохарактерной. Я знаю несколько актеров, внешние данные которых чрезвычайно хороши для ролей лирико-героических, и, как это ни странно, именно в этих ролях они оказывались сентиментальными и безвкусными позерами, в то время как в характерных ролях они же создавали великолепные тонкие образы.

В моей личной актерской практике опасность самопоказа я особенно ясно ощутил в небольшой роли царевича Федора в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» (МХАТ Второй). Самой трудной была для меня последняя картина, в которой Федор по-детски беспомощно переживает смерть Грозного.

Это совсем маленький кусочек роли. С криком «Царь-батюшка!» Федор, еще не веря в случившееся, бежит через всю сцену, потом замечает лежащее на полу тело, останавливается, еще раз вскрикивает «Батюшка!» и, вероятно, в первый раз в жизни обнимает своими руками не царя, а отца.

Репетируя эту картину, я все время ловил себя на том, что еще секунда, и крик Федора может стать патологичным, а в то же время его отчаяние должно быть предельным.

Я стал советоваться с моими старшими товарищами, и один из актеров сказал мне, что в таких случаях ему помогают ассоциации с пережитым в жизни. Вспоминая свое личное горе, он старается вновь пережить его на сцене, и такие воспоминания его будоражат и помогают вызвать определенные, нужные ему в данном куске роли чувства.

Мне этот совет показался просто страшным. Даже в жизни я не очень-то верю людям, которые любят делиться своим горем. Некоторые это делают с такой охотой, что степень их переживаний становится подозрительной. А делать то же самое на сцене мне показалось не только нечестным по отношению к тем, чьи страдания или смерть были причиной моего горя, но и неверным по отношению к сцене.

Со своими сомнениями я обратился к Софье Владимировне

Гиацинтовой. В то время Гиацинтова играла Нелли в «Униженных и оскорбленных», и опасность попасть на неверную дорогу саможаления в роли Нелли была еще более сильна, чем в моем Федоре.

Гиацинтова укрепила меня в том, что я прав. Как раз в тот самый период, когда она играла Нелли, у Гиацинтовой случилось тяжелое семейное горе, почти аналогичное тому горю, которое переживала ее героиня на сцене. И вот Гиацинтова сказала мне, что, играя Нелли, она старается делать как раз противоположное тому, что советовал мне тот актер, о котором я говорил.

В сцене, где Нелли рассказывает о смерти матери, Гиацинтова всеми силами стремилась к тому, чтобы ни одной стороной своего образа, своей интонацией не совпасть с собственными, личными переживаниями. Не задеть их на сцене было очень трудно, и в момент, когда изображаемое горе и горе личное соприкасались, ей бывало особенно тяжело – это оскорбляло личное и мешало сценическому.

Есть актеры, очень гордящиеся тем, что плачут на сцене настоящими слезами, показывая при этом, как они глубоко сами переживают, как они вжились в роль. А мне как зрителю почему-то всегда мешало, если я видел слезы на глазах актера. И, как ни странно, настоящие слезы становились фальшивыми и не только не создавали для меня, зрителя, образ горя, а разрушали его. Я замечал, что и соседи начинали перешептываться: «Смотри, плачет! Смотри, слезы текут, настоящие!» Образ исчезал, вылезал нескромный актер или актриса, и на этот момент действие как бы прерывалось.

Конечно, от очень большого сочувствия к играемому образу у актера могут навернуться на глаза слезы, но показывать их зрителю не стоит. Эти слезы всегда останутся личными и только помешают зрителю верить образу.

Федора я играл довольно много, но, по правде сказать, каждый спектакль был для меня лотереей. Иногда мне становилось легко, слова ложились цепочкой, нанизанные на ощущение правды. Образ Федора возникал четко и ясно. И вдруг на следующем спектакле все казалось неправдой, сценическое горе смешивалось с нотками личной истерии, становилось фальшивым и нескромным.

Грозного играл Александр Иванович Чебан. У него было очень хорошее чувство общения. Какие-то особенные, правильные, верные глаза. В них легко смотреть. Вовсе не всем партнерам на сцене легко смотреть в глаза. И вот в момент потери ощущения правды я старался найти своего Федора в общении с Грозным, а себя самого – в общении с Чебаном.

Иногда это удавалось, и тогда вновь возникала возможность ощутить себя в сценической правде обстоятельств, но спектаклей, в которых бы от начала до конца я ощущал себя полностью в роли в каждой секунде ее жизни, таких спектаклей было сравнительно мало. Большинство из них казались «полосатыми». Кусочек правды, кусочек лжи, потом опять кусочек правды и опять кусочек лжи. Мне очень нравился Федор, но полюбить роль я так и не сумел. Просто потому, что все время мучился.

Еще больше мучений испытал я в роли Волгина в пьесе Афиногенова «Чудак». Это – основная роль пьесы. Волгин – молодой, искренний, честный, инициативный человек. Окружающие считают его чудаком за его прямоту, бескомпромиссность и за романтическую веру в победу правды. В сюжете пьесы у Волгина много переживаний личного характера. Любимая девушка выходит замуж за другого, друзья его предают, его общественные начинания терпят крах. И со всем этим Болтин справляется, находит силы для борьбы, и правда, в которую Волгин верил, в конце концов побеждает.

Роль эту прекрасно играл Азарий Михайлович Азарин, а меня назначили в поездку одним из дублеров. Огромную роль пришлось готовить одному и играть с одной репетиции.

Конечно, мне легко объяснить спешкой то, что роль эта, по-настоящему говоря, сыграна мною не была, хоть я и играл ее несколько спектаклей. Но дело было не только в спешке. Дело было в неверном отношении к образу.

Мне очень нравился Волгин, и мне казалось, что это абсолютно моя роль, так как, во-первых, я целиком разделял взгляды и мечты Волгина, во-вторых, мы совпадали по возрасту и, наконец, в-третьих, моя внешность не противоречила возможному внешнему образу Волгина, так что и гримироваться-то, по существу, было незачем.

И вот эта кажущаяся совпадаемость не только не позволила проникнуть в образ, но создала почву для подмены образа собой, для самодемонстрации. Актерская фантазия молчала, образ не обрастал самостоятельными чертами характера и, не развиваясь, стоял на месте. А ведь только сквозь конкретную индивидуальность образа можно лирические моменты сыграть без налета сентиментальности, а драматические положения и переживания лишить элементов личной истерии.

Прошло восемнадцать лет. Из этих восемнадцати я уже тринадцать лет не играл на сцене «человеческого» театра, но неожиданно произошла моя вторичная встреча с Волгиным.

В Доме актера отмечалась годовщина со дня смерти драматурга Афиногенова. Он погиб в Москве в самом начале

войны при взрыве фашистской бомбы. Все, знавшие Афиногенова, очень любили его, и актерам захотелось память о нем отметить исполнением отрывков из его пьес.

Бывшие артисты МХАТа Второго решили сыграть отрывок из «Чудака». На маленькой сцене Дома актера встретились Иван Николаевич Берсенев, в то время художественный руководитель и актер Театра имени Ленинского комсомола, Серафима Германовна Бирман, актриса и режиссер этого же театра, Александр Иванович Чебан и Мария Александровна Дурасова, в то время артисты Художественного театра, артист Малого театра Иван Иванович Лагутин и я.

Все, кроме меня, играли когда-то в основном составе спектакля. С ними мне играть не пришлось. Я только мечтал об этом, но мечта тогда так и осталась неосуществленной. Теперь она осуществилась, но самое удивительное, что осуществилась и встреча с образом. Я вдруг понял Волгина в его индивидуальности. Правда, встреча была коротенькой, но зато мне пришлось играть тот самый кусок роли, который раньше меньше всего мне удавался. В этом куске Волгин узнает, что любимая им девушка выходит замуж за другого, и, оставшись один, произносит очень трогательный монолог, в котором я всегда испытывал неловкость и стыд. И вдруг сейчас казавшийся мне таким опасным монолог неожиданно стал прост и ясен, а чувство неловкости за него исчезло.

Думаю, что произошло это потому, что я понял этот монолог, да и весь образ в целом, в его возрастной характеристике. Между возрастом Волгина и моим возрастом образовался разрыв. Восемнадцать лет тому назад наши возрасты совпадали, и молодость Волгина не ощущалась мной как элемент характерности. Сейчас считать себя таким же молодым, как Волгин, было уже невозможно. А Волгин остался таким же молодым, каким его написал Афиногенов, и поэтому сейчас мне легче было ощутить его в характерных признаках молодости.

Как бы ни казалось это парадоксально, но именно типажная возрастная совпадаемость мешала мне в то время увидеть границы образа. Сейчас я их видел, а так как роль-то все-таки мной когда-то была сыграна и жизнь Волгина, хоть и в небольшом количестве спектаклей, я все-таки прожил, то новое ощущение образа только влило в эту жизнь новую кровь.

Я очень счастлив, что теперь имею право считать, что Волгина я все-таки сыграл. Грустные воспоминания от неполной встречи с ролью компенсировались этим маленьким сыгранным отрывком, и я рад, что мой неожиданный для московских актеров «рецидив» не окончился для меня позором.

Смотрите, какой я плохой!

Ксения Ивановна Котлубай предупредила меня об опасности торговли собой в положительных свойствах героя. Владимир Иванович Немирович-Данченко предупредил меня об опасности переползания на актера отрицательных свойств образа.

Но если можно понять желание актера похвастаться красотой своего лица, своей фигуры, своим голосом или «душой», то какой же смысл хвастаться своими недостатками и торговать ими? Какой смысл актеру говорить: «Смотрите, какой я плохой»?

Значит, это самое переползание отрицательных характеристик происходит не от желания похвастаться личными недостатками, а по каким-то другим причинам?

И все-таки, как это ни странно, Владимир Иванович и Ксения Ивановна говорили об одном и том же: о подмене образа собой, торговле личными свойствами. И торговля эта в отрицательных образах не только возможна, но встречается довольно часто, а в комически-буффонных ролях нисколько не реже, чем в лирико-героических.

Как-то в одном из театров я видел актера, игравшего старика. У этого старика были длинные, худые, трясущиеся ноги, затянутые в трико. Такие невероятно худые, что производили впечатление костей. Роль гротесковая. Почему же у гротескового комического старика не может быть таких ног? Конечно, могут. А в то же время при всем комизме этих ног во мне, зрителе, возникал какой-то протест, какой-то дополнительный осадок неприятного, вызывающий внутреннее сопротивление, несмотря на то, что самую роль актер в общем играл хорошо. Было стыдно за актера, рискнувшего показать такие страшные, уродливые ноги, не постеснявшегося продемонстрировать свой личный недостаток, свое личное уродство. Это не образ уродства, а спекуляция на уродстве, ничем не отличающаяся от спекуляции на красоте. Она столь же бесстыдна и недопустима в искусстве.

В предельной степени я понял это в нью-йоркском паноптикуме. На маленькой круглой эстраде танцевали два урода: многопудовая женщина-великанша и маленький старичок-карлик. Зрители смеялись. В другом углу сидел человек во фраке, из живота которого росло недоразвитое туловище другого человека, тоже во фраке. Это были сросшиеся близнецы. Зрители рассматривали это неприятное зрелище, удивлялись и шли в следующую комнату, где безрукая женщина печатала на пишущей машинке пальцами ног фамилию того, кто за это платил десять центов. Рядом со всем этим даже показ дрессированных блох, происходивший в отдельной маленькой комнате, выглядел

благородным искусством.

Я понимаю, что все, что я только что рассказал, ничего общего с искусством не имеет, да и не рассматривается как искусство теми несчастными, которые вынуждены демонстрировать свое горе, чтобы не умереть с голоду. Но, к сожалению, и в настоящее искусство довольно часто и вовсе не всегда осознанно проникает та же самая спекуляция своими физическими недостатками. Вместо образа толстяка идет торговля своим животом, вместо образа нищего – своей личной костлявостью.

Конечно, какая-то внешняя подходящесть к роли просто необходима для актера. Из толстенького и маленького человека просто невозможно сделать Дон Кихота или очень высокому и худому сыграть Санчо Пансу; но и тут, как и в ролях лирико-героических, речь идет не о наличии тех или иных свойств, а о методе их использования. И относится это опять-таки не к одним только внешним, физическим свойствам, но и к свойствам эмоции, темперамента, психики.

Мне пришлось однажды видеть актера, исполнявшего роль Яго с таким наслаждением подлостью своего героя, что смотреть было просто неприятно. И неприятен был не столько Яго, сколько актер.

Вот об этом меня и предупреждал Немирович-Данченко, и, по-видимому, когда у меня возникал стыд за отдельные места в роли Терапота или Предводителя стариков, то относился он к тем моментам моего исполнения этих ролей, в которых было личное смакование их психопатологических свойств.

Тогда я не знал, как бороться с ощущением стыда, вернее, с причинами, его вызывающими. Мне иногда казалось, что, может быть, надо просто уменьшить отрицательные свойства образа, сделать его, грубо говоря, «симпатичнее», но, конечно, это не только не выход из положения, но и просто неверно, потому что есть такие образы, которые нельзя ослаблять в их отрицательности, не нарушив тему образа, а то и спектакля. Ведь нельзя же играть «симпатичного» Геринга, так как это не только бессмысленно, но и вредно. Чем отвратительнее будет выглядеть Геринг, тем более прав актер, его играющий.

Но что же должен делать актер, чтобы не стать самому отвратительным? Он должен делать только одно: стремиться до конца решить образ в его основной теме, ни разу не попасть на дорожку смакования, которое неизбежно приводит к переползанию черт образа на самого актера.

Я видел Ричарда III в концертном исполнении Качалова, и, несмотря на огромную силу созданного Качаловым образа, в нем

не было и тени личного наслаждения актера подлостью ричардовской души.

А ведь такое личное авторское наслаждение подлостью созданного образа бывает не только в театре, но и в литературе, когда писатель как бы выдает себя в отрицательных свойствах своих героев. Ему так нравится глубина падения, безмерность подлости или противоречивость им же рожденных характеров, что у читателя возникает нелюбовь не только к герою, но и к самому автору.

На нескрываемо циничной торговле собой основаны модные сейчас за границей мемуары преступников, в которых искусство целиком заменено спекуляцией на худших инстинктах автора и читателя.

Но если патологическое юродство в данном случае явно своей отвратительностью, то в меньших дозах оно может быть и менее опасно для читателя и зрителя, но безусловно гибельно для писателя, а тем более – для актера.

Радиолокация

Существует особый сорт чисто актерских снов-кошмаров. Нет актера, кому бы эти сны не снились. Их сюжетные варианты, конечно, у всякого разные, но тема всегда одна. Провал. Катастрофа на сцене. Забыл слова роли, упал парик, опоздал на выход, сплошной кашель в зрительном зале, и никто не слушает, что ты говоришь.

От такого кошмара всякий актер просыпается, и сердце у него стучит в ребра так, будто это не сердце, а резиновый мячик.

Эти кошмары бывают и наяву, иначе бы они и не снились.

Я писал уже, что роль Волгина репетировалась мною наскоро, и лишь в день самого спектакля я прошел всю роль с партнерами, но, по существу, успел понять только схему мизансцен и переходов.

Перед началом спектакля, сидя за гримировальным столиком, я старался шутить с моими товарищами, чтобы убедить себя в том, что я спокоен, но ко второму звонку страх усилился настолько, что его трудно было спрятать, а к моменту, когда открывшийся занавес обнаружил черную дыру зрительного зала, я уже находился в «безвоздушном пространстве».

Я говорил слова. Отвечал партнерам. Переходил от стола к дивану и от дивана к столу, но все больше ощущал надвигающуюся катастрофу. Еще несколько минут, и спектакль остановится. Ведь без Волгина нет спектакля, а, несмотря на то, что я, играющий, нахожусь на сцене, Волгина фактически не

существует: вместо него движется и говорит сомнамбула, которая скоро перестанет и двигаться и говорить, так как внутренняя паника уже доходит во мне до предела.

На мое несчастье, в зрительном зале почему-то оказались дети. Может быть, их и было-то всего двое или трое, но они пищали, мешая зрителям слушать. Какой-то мужской голос их останавливал, а на него шикали другие.

Одним словом, создавалось впечатление, что меня уже никто не слышит и что катастрофа началась. Все это пробегало где-то в подсознании и еще больше увеличивало мою актерскую панику.

И вот после очередного писка ребенка мой партнер Сергей Васильевич Попов, игравший Игоря Горского, с которым у нас шла дружеская лирическая сцена, повернувшись к зрителям спиной, улыбнулся мне и тихо сказал: «Что это, детский сад, что ли, привели?»

Для него этот спектакль был очередным, и поэтому что-то тихо сказать на сцене он мог, не теряя ощущения образа и ничего не нарушив в ткани спектакля.

Я нашел в себе силы улыбнуться в ответ и так же тихо согласился с его предположением.

Следом шла его фраза уже по роли и за ней моя ответная.

Диалог между Игорем Горским и Борисом Волгиным продолжался, а внутри у меня возник диалог с самим собой: «Если хватило сил услышать постороннюю фразу, значит, я еще «живой». Если хватило сил самому улыбнуться и сказать в ответ тоже постороннюю фразу, значит, еще не все потеряно и можно начать бороться с гипнозом страха».

Чтобы проверить себя, я чуть-чуть задержал следующую фразу. Оказывается, пауза держится, и я ощущаю ее время. В этом месте моей роли разговор между Волгиным и Горским переходил в спор. Я резко повернулся к Горскому и услышал ответ зала на мой поворот. Услышал напряженность тишины.

Испуг исчез окончательно. Дальше о нем можно было не думать.

Дальше можно было играть и жить не своим собственным волнением, а волнением Волгина и переходить от дивана к столу не по законам, установленным мизансценой, а по внутренней необходимости того состояния, в котором жил Волгин в споре с Горским.

Я очень благодарен Сергею Васильевичу Попову за то, что он вернул мне ощущение сцены и я смог сыграть спектакль до конца.

Ощущение сцены – это совсем особое ощущение. Недаром среди актерских упражнений по «системе» Станиславского есть упражнение на публичное одиночество. Это упражнение приучает

актера к тому, чтобы он умел жить на глазах у зрителей так же, как если зрителей не было бы, но это вовсе не значит, что зритель может совсем исчезнуть из актерского подсознания. Если бы это случилось, то одиночество уже стало бы не публичным, а полным, а такого одиночества, по существу, на сцене никогда не бывает. Даже тогда, когда актер думает, что он целиком совпал с образом и живет в нем без всяких дополнительных ощущений, даже и тогда ощущение им зрителя существует в каждую долю секунды актерской жизни на сцене.

Мало того, эта трудно определимая взаимосвязь, которая натянута тугой нитью между актером и зрителем, составляет основное счастье самого процесса актерского творчества.

Есть такой профессиональный термин: «актерский аппарат». В это понятие входит вся сумма свойств данного актера. Этот аппарат не только передатчик, но и приемник. И уж если сравнивать актера с каким-либо техническим аппаратом, так больше всего актер похож на радар, а процесс его творчества – на радиолокацию.

Радар посылает радиоволны по определенному направлению. Волны встречают на своем пути гору, корабль или самолет, отражаясь, возвращаются обратно, и радар принимает эти им же посланные волны и тем самым регистрирует то, от чего они отразились.

Актер отправляет в зрительный зал свой голос, свой внешний вид, свою эмоцию, а зрительный зал все это принимает и возвращает в отраженном виде обратно актеру, и актерское подсознание регистрирует эти вернувшиеся к нему отраженные волны, вызванные его игрой.

В этом, вероятно, основное отличие актера или музыканта-исполнителя от писателя, художника, скульптора или композитора.

Все они тоже адресуют свою работу тому, кто в дальнейшем будет читать книгу, смотреть картину, слушать музыку, но в процессе творчества они не зависят от своей аудитории, так как в данный момент она еще не существует. Они могут предполагать определенную реакцию и даже в какой-то степени рассчитывать на нее, но их произведение начнет действовать только тогда, когда творческий процесс будет уже закончен.

А вот у актера театра процесс творчества одновременен с процессом восприятия этого творчества зрителем. И взаимозависимость актера и зрителя так сильна, что превращается в сотворчество. Длина паузы зависит не только от актера, но и от зрителя, так как «радиолокационный» актерский аппарат слышит эту паузу вернувшейся к нему из зрительного

зала, и если внутренняя связь со зрителем настоящая, полная, то актер не может ни продлить этой паузы, ни нарушить ее произвольно. Не только на каждый шорох, каждый кашель, каждый смех реагирует актер своим подсознанием: он слышит всем существом беззвучие зрительного зала и напряженность его тишины. Ощущает ее и владеет ею.

Потому актеру так часто и хочется заглянуть перед спектаклем в щель занавеса, что ему нужно знать, кто сегодня будет партнером по роли. Ведь без активной помощи зрителя никакую роль сыграть в театре невозможно.

Если бы на каждом спектакле сидели все время одни и те же зрители, актер не сыграл бы и десяти спектаклей. Потому только и может он исполнять одну и ту же роль сотни раз, что каждый раз удивительная связь со зрителем возникает сызнова и каждый спектакль в каком-то смысле становится единственным.

«Второе дыхание»

Спортсмены рассказывают, что при беге на дальние дистанции у каждого бегуна есть свой самый трудный километр, когда силы уходят, а сердце и легкие отказываются работать.

Но если преодолеть этот страшный километр, то организм приспосабливается к бегу, сердце находит новый ритм, кровь – новую циркуляцию, легкие – новое дыхание. Усталость исчезает, и человек может бежать еще много километров. Это новое состояние спортсмены называют «второе дыхание».

Вот и в роли – если, конечно, роль удалась – в какой-то иногда довольно неожиданный момент вдруг возникает «второе дыхание». Жизнь образа становится настолько органичной, что играть уже можно без боязни сорваться в каком-либо месте роли и поступить вне логики образа.

В. Н. Давыдов в своей книге «Рассказ о прошлом» пишет: «Я всегда поражался на актеров, которые, проведя пьесу, чувствовали себя утомившимися. Это только показывало, что в работе таких актеров не все обстояло благополучно. Насколько я заметил, такая усталость бывает только у актеров, играющих, как говорят, на нервах, на вдохновении. Они постоянно волнуются, постоянно страшатся за предшествующее явление, за роль в целом, за ударные места. А раз все обдумано, раз каркас сделан прочно, разумно, какую же трудность может представлять процесс творчества? Наоборот, одно высокое удовольствие, я бы сказал, одно из величайших наслаждений! Каждая проведенная сцена вливает вдохновение, сочувствие публики поднимает творческие силы! Я всегда работал и творил на сцене легко и свободно!»

В этих нескольких фразах Давыдов дает очень точный анализ ощущений актера на сцене, но последнему утверждению Давыдова можно только завидовать. Всегда работать и творить на сцене «легко и свободно» удается, вероятно, только очень немногим. Даже талантливым, по-настоящему большим актерам отдельные роли либо иногда не удавались вовсе, либо они так и не достигали в этих ролях полной свободы творчества.

Значит, к сожалению, вовсе не во всякой роли и уж тем более не каждому актеру удается преодолеть свой «трудный километр». Я же лично за весь период моей жизни на сцене двух театров, вероятно, мог бы по пальцам пересчитать те отдельные моменты, в которые возникало полное счастье творчества.

Конечно, я не проваливал каждую порученную мне роль, так как мне просто не стали бы их давать, но почти в каждой из этих ролей были кусочки, на которых я внутренне спотыкался. Даже в роли Шута в «Двенадцатой ночи» Шекспира, которая и моими товарищами и прессой считалась удачной, даже и в этой роли оставались белые места, и периоды актерского счастья и свободы сменялись периодами тревоги и скованности, а за ними снова открывалось «второе дыхание» и возникало то «величайшее наслаждение», о котором писал Давыдов. И, пожалуй, слово «вдохновение» наиболее верно определяет характер этого наслаждения.

Но вы заметили, что в приведенных мною фразах Давыдова слово «вдохновение» встречается два раза, причем в первый раз Давыдов говорит о вдохновении как о чем-то неправильном, мешающем и вредном: «...такая усталость бывает только у актеров, играющих, как говорят, на нервах, на вдохновении». А во второй раз это же самое слово характеризует правильное ощущение актера: «Каждая проведенная сцена вливает вдохновение, сочувствие публики поднимает творческие силы».

Как это ни странно, в этом нет противоречия. Вдохновение не предшествует работе над ролью, а завершает эту работу. Если актер считает «нервы» и «вдохновение» тем материалом, из которого можно построить роль, то он очень ошибается, так как ничего, кроме бессмысленного самонакачивания, не выйдет.

В начале работы над ролью лучше не думать о вдохновении. Но и в конце работы о нем думать не стоит, так как вдохновение придет само, без всякого вашего зова, в тот самый момент, когда вы почувствуете полную власть над образом. Ни у какого скрипача или пианиста не может возникнуть и тени вдохновения до тех пор, пока каждая нота, каждая доля такта не вошли в пальцы и пока он не почувствовал органическую власть над каждой музыкальной фразой.

Радость этой власти и вызывает творческое вдохновение. И тогда возникает удивительное ощущение импровизации. Дело не в том, чтобы на сцене актер импровизировал слова – в конце концов, это умеют делать даже очень плохие конферансье, – дело в том, чтобы в каждой фразе роли ощущать ее сегодняшнюю интонацию, в каждой паузе – сегодняшнюю протяженность. Вот это и есть момент актерского «второго дыхания», и наступить он может только в том случае, когда актер всем своим существом видит образ и каждой порой тела его ощущает.

Рассказывая о первых ощущениях актерства в моем детстве, я говорил, что до сих пор помню себя пасущейся на зеленом лугу коровой. Вот так же точно я могу сказать, что помню себя врачом-хирургом профессором Досса. В этой роли ощущение реального существования образа было таким же полным, каким оно было в детских играх.

По сравнению с ролями Волгина или Шута роль профессора Досса была совсем маленькой, составлявшей эпизод одной картины в пьесе Деваля «Мольба о жизни», но я любил эту роль за то, что знал моего профессора от начала до конца так, будто был знаком с ним лично. Белизну его крахмального воротничка, чистоту профессиональных рук хирурга, старомодность визитки, блеск золотых часов, аккуратность подстриженной бородки и циничную привычку к чужим страданиям и смерти.

В этой роли я ощущал «второе дыхание» в каждой секунде времени, но думаю, что профессор Досса не возник бы внутри меня и я не смог бы получить над ним власть, если бы моя актерская фантазия ограничилась только самой ролью. Весь внешний облик хирурга не показался бы мне таким ясным и точным без основного, без темы роли. А тема роли не существует изолированно, не сопоставленная с темами других ролей и темой всей пьесы.

Профессору Досса была безразлична смерть женщины, к которой он пришел, возглавляя консилиум врачей, но умершая женщина была единственным прекрасным человеком среди остальных персонажей пьесы, среди себялюбцев, лжецов, ханжей. Зритель любил только ее.

Белый воротничок, пенсне, карболовые руки профессора и чувство достоинства, с которым он ел печенье, рассказывая своим коллегам аналогичные случаи летальных исходов, принимал гонорар и смотрел на градусник, – весь профессиональный покой его движений был оскорбителен, как оскорбителен покой мухи на лице мертвого человека. Это и было темой роли.

И вот думается мне, что актерское воображение, рождающее образ, только тогда вызовет нужные актеру конкретные элементы

этого образа и только тогда эти элементы будут верными, а не случайными, когда исходным толчком, вызывающим воображение, будет тема роли в сопоставлении с темами других ролей, вернее, даже во взаимодействии тем.

Взаимодействие ролевых тем нельзя понять, не ощутив тему пьесы. А ощущение это необходимо не только режиссеру, ставящему спектакль, но каждому актеру в каждой роли.

Если же воображение начинает «выдумывать» образ, а не рождать его из темы, то не только крахмальные воротнички, пенсне или белые руки, но любая интонация, любой жест будут ненужным натуралистическим мусором, не создающим, а разрушающим образ.

Роль профессора Досса, доставившая мне радость «второго дыхания», была последней моей ролью, и ее я играл в последний день моей работы в «человеческом» театре. С тех пор – а было это больше сорока лет назад – я уже ни разу не гримировался и не надевал театрального костюма.

Но, несмотря на то, что последнюю роль я вспоминаю как актерское счастье, и несмотря на то даже, что через несколько лет я – пусть в концертном исполнении – встретился с недоигранным мною Волгиным и встреча эта тоже была для меня радостна, я вовсе не грущу о том, что не играю в «человеческом» театре.

Моя теперешняя профессия вытеснила из меня драматического актера, и я не жалею об этом, так как заполнен увлекательной работой до краев. Вся моя фантазия, все мои творческие силы, сколько у меня есть, полностью в работе.

У меня нет ощущения, что какая-то часть моих возможностей не использована. Но в то же время я нисколько не жалею, что был актером «человеческого» театра, как не жалею о том, что столько лет учился живописи.

Уроки «человеческого» театра я ценю как очень важные, нужные мне уроки, а людям, у которых я эти уроки брал, – знали ли они про то или нет, – я бесконечно благодарен.

Глава седьмая
Контрапункт

В музыкальных произведениях часто встречается так называемый контрапункт, когда одновременно звучат несколько мелодий. Соединяясь вместе, мелодии эти превращаются в аккорды, но каждая нота аккорда принадлежит самостоятельной мелодии. Любую из них вы можете спеть или сыграть отдельно, и она будет вполне законченной, а в то же время вместе они тоже живут не ссорясь.

Жизнь всякого человека тоже контрапункт. В ней очень много разных мелодий, разных по своему характеру тем. И хоть все темы человеческой жизни взаимно переплетены и только в сумме эту жизнь составляют, но все-таки каждую тему в какой-то степени можно выделить.

Можно выделить и описать физическую жизнь отдельного человека (его рождение, рост, здоровье, болезни и смерть), можно проследить его личную, семейную жизнь, можно рассмотреть отдельно тему общественной работы и, наконец, тему его профессии.

В моменты, когда все темы человеческой жизни совпадают удачно, получается гармонический аккорд, в котором каждая нота принадлежит и своей теме, то есть находится в движении, ощущается во времени, и аккорду, то есть моменту совпадения. Вероятно, именно в этот момент контрапунктического аккорда человек испытывает полное счастье.

Внутренняя диалектика человеческой жизни состоит одновременно и в ссоре и во взаимопомощи его контрапунктических тем, а воля человека стремится соединить эти темы в гармонический аккорд.

Но написать жизнь человека так же, как композитор пишет контрапункт, просто невозможно. Ведь для этого надо одновременно и вести ее вперед по горизонтали и видеть всю ее сложность по вертикали.

Композитору легко: начертил по пять линеек для каждого голоса и подписывай ноту под нотой. Когда зазвучат инструменты, слушатели услышат вертикальный аккорд, а черточки тактов двинут жизнь этих звуков по горизонтали времени.

А что делать, если хочешь описать контрапункт человеческой жизни? Нельзя начертить черточки для каждой темы и писать одновременно наверху о том, что у человека болит голова, ниже –

что он волнуется за школьные отметки сына, и еще ниже – что он изобретает авиамотор. Читающий не сможет сразу прочитать эти параллельные строчки слева направо, как дирижер оркестра читает партитуру целой страницы и внутренне слышит одновременно и скрипку, и фагот, и удар в тарелку.

А ведь каждый день человек живет сразу всеми своими темами. Вот и приходится тому, кто описывает жизнь человека, проведя читающего по одной теме, останавливаться, чтобы вернуться назад и рассказывать, как прожила это время другая тема человеческой жизни. Иными словами, приходится разделить линии различных мелодий и писать их по очереди отдельными отрезками.

Но даже одна-единственная «мелодия», которую я выбрал для книги, – обособленная тема профессии – оказалась контрапунктом, так как и в профессии моей тоже много одновременно идущих тем. Уже три раза мне приходилось возвращаться вспять и начинать все сначала, так как иначе никак не удалось бы выделить темы контрапункта. Писать же просто мемуары в хронологическом порядке я совсем и не собирался.

Рассказывая о первых встречах с искусством – о песнях и сказках, об увлечении животными и о книгах детства, я, по существу говоря, дошел до периода юности, так как «гонять голубей» и разводить рыб продолжал по крайней мере лет до пятнадцати (а в сорок пять снова завел и голубей и аквариумы).

И все-таки мне пришлось остановиться, вернуться назад и вновь начать с восьмилетнего возраста, чтобы рассказать о рисунках и живописи, то есть о совсем особой для меня теме – теме профессионального художника.

Я довел этот рассказ до моих «двадцать один лет», когда, оставив профессию художника, я поступил в театр и стал актером, но и тут я не мог просто продолжать рассказ, а вынужден был опять остановиться и вернуться к годам моего раннего детства, потому что актерство мое фактически началось раньше, чем кончилась живопись, и существовало тогда же, когда были голуби, и сказки, и рисунки, и живопись.

Порядок глав получился похожим на чехарду, но вовсе не для оригинальности композиции я эту чехарду выдумал. Писать сразу обо всем я не мог, а не возвращаться назад тоже оказалось невозможным, так как иначе получилось бы, что каждая новая тема моей профессии рождается просто из воздуха, в то время как все они, как и у каждого человека, имеют свое органическое происхождение, свои корешки, и, не выяснив эти корешки, трудно понять, из чего сложилась вся профессия в целом.

Вот и сейчас мне опять придется остановиться и начать все

сначала, чтобы повести новую тему, новую мелодию моего контрапункта.

В предыдущей главе, рассказав об уроках «человеческого» театра, я фактически довел этот рассказ до тридцать шестого года, когда в последний раз сыграл «человеческую» роль на сцене театра. Именно с этого года моя теперешняя профессия стала для меня единственной, но я не могу продолжать свой рассказ с этого же года, так как в тридцать шестом году новая профессия была уже в разгаре, а родилась она еще тогда, когда я слушал сказки и рисовал серых слонов в желтой пустыне, и продолжала свою жизнь и в годы профессиональных занятий живописью, и в годы работы над ролью Федора или Шута.

Чтобы не терять скорость, эстафету всегда принимают с разгона. Я не думал ни о какой эстафете, но так уж само получилось, что моя теперешняя профессия приняла эстафету от профессии драматического актера в тот момент, когда сама была на полном ходу. Поэтому и передача прошла для меня незаметно.

Такого дня, в который бы я круто изменил свою жизнь в искусстве, у меня вовсе не было. К тому времени я уже не только был профессиональным эстрадником и в течение по крайней мере тринадцати лет выступал в концертах, но и получил именно за эту мою деятельность звание заслуженного артиста Республики и больше трех лет руководил Государственным центральным театром кукол.

Вот почему я не могу перейти к теме кукол, начав рассказ со дня ухода из «человеческого» театра, а начну с того времени, когда я впервые встретился с куклой, то есть с моего семилетнего возраста.

Детская игрушка

В те годы мама подарила мне маленькую смешную куклу. Называлась эта кукла Би-ба-бо и состояла из целлулоидной головки и синего халатика, надевающегося на руку, как перчатка. Указательный палец входил в голову, а большой и средний становились ручками куклы. Если пошевелить указательным пальцем, то головка начинала кивать, а если пошевелить большим или средним пальцем, то смешно и совсем позаправдашнему двигались руки. Ими Би-ба-бошка мог брать карандаш или спичечную коробку, чесать в затылке, утирать слезы, одним словом, делать что угодно.

Мордочка у Би-ба-бо была очень смешная, глаза круглые, вытаращенные, носа почти нет, рот длинный, растянутый, а на голове не то колпачок, не то феска.

Выражение лица у него было какое-то неопределенное. Если руки растопырить, то глаза казались удивленными; если захлопать ручками в ладоши, казалось, что Би-ба-бо смеется; если схватиться обеими ручками за голову, у Би-ба-бо лицо становилось испуганным, а если наклонить голову вниз и сжать куклу комочком, Би-ба-бо плакал.

Все, что ни делал Би-ба-бо, было смешно и немного трогательно. Я его и любил и жалел, как любят и жалеют дети маленьких котят. Даже гулять я его брал с собой, и он торчал в рукаве моего полушубка, рассматривая прохожих, городового, детей на Чистопрудном бульваре или витрину магазина Эйнем у Мясницких ворот, около которых мы тогда жили.

За стеклом Эйнема среди пирожных, конфет и шоколада всегда была выставлена какая-нибудь механическая реклама, останавливавшая и детей и взрослых.

Помню, как там был почему-то поставлен горящий дом и смешные куклы-пожарные качали воду пожарными насосами.

В те годы были модными куклы-марсиане. Уж не знаю, почему марсиане. То ли именно тогда астрономы открыли на Марсе линии, похожие на прорытые каналы, и газеты писали о жизни на Марсе разумных существ, то ли по каким-то другим причинам, но куклы-марсиане с большими, вытаращенными глазами продавались разные: и люди, и собаки, и кошки. Вот и пожарные тоже были марсиане. Очень хорошо помню, как они по очереди приседали, качая насос пожарной машины. Ноги их были прикреплены к полу, и они то вытягивались, то садились на корточки. У одного марсианина нога оторвалась от пола, и он, приседая, очень смешно ею дергал. Чтобы посмотреть пожарных поближе, я подлезал под металлический поручень, защищавший зеркальное стекло от локтей любопытных.

Конечно, смотреть живых кукол было интересно, но если постоять подольше, становилось ясно, что они совсем не живые, а мертвые. Только оторвавшаяся нога дергалась по-живому, каждый раз немножечко иначе, а остальное – и головы, и руки, и толстые тела марсиан – двигалось одинаково и размеренно, как маятник в часах, или как деревянная игрушка, на которой медведь и мужик бьют молотками по наковальне. Да игрушка все-таки интереснее: ее можно дергать то медленнее, то быстрее, и тогда мужик и медведь либо ленятся, либо начинают стучать как сумасшедшие. А тут сколько ни стой, все равно ничего не увидишь. Вверх-вниз, вверх-вниз, вверх-вниз – вот и все. От этого и лица у марсиан кажутся глупыми и мертвыми.

Рядом с ними мой Би-ба-бо – настоящий маленький человечек. Он может потереть ручкой стекло, чтобы ему лучше

было видно; он аплодирует, как зрители в театре; он раскачивается, передразнивая марсиан; он оглядывается на подошедшую тетю с мопсом; он вертится в разные стороны, и все вокруг смотрят не на марсиан, а на моего Би-ба-бо, и смеются. Даже мопс заинтересовался и стал его обнюхивать, а тот хлопнул мопса по носу, и удивленный мопс, отскочив, спрятался за тетю с птицей на шляпе. Уже никого не интересует глупый пожар в шоколадной витрине Эйнема – Би-ба-бо победил.

Но у меня замерзла рука, и я снимаю с нее Би-ба-бо, запихиваю его в карман полушубка, дую на красные пальцы, надеваю варежку и отправляюсь с няней домой.

Пожалуй, все это похоже на то, что я делаю и сейчас, выступая с куклами на концертах. Так же надеваю я на руку куклу, так же смешу моих зрителей тем, как совсем по-живому начинает двигаться эта кукла на моей руке, так же сам получаю от этого удовольствие и радуюсь, так же снимаю куклу с руки и ухожу домой.

По существу, встречу Би-ба-бо со зрителями перед витриной Эйнема можно считать моим первым концертом. В таком случае моя профессия длится больше семидесяти лет.

Но кто же тогда думал, что это вообще может быть чьей-нибудь профессией, да еще профессией серьезной, вокруг которой организуется целый театр с актерами, художниками, билетерами и даже швейцаром с золотыми нашивками? Ни мне, ни моим родным не могла прийти в голову такая нелепая мысль.

«Я пойду в художники» – это было совершенно бесспорно. На хитрого Би-ба-бо никто не обращал внимания, и когда вместе с детством куда-то пропали игрушки: плюшевая такса Бишка, заводной поросенок, меховая кошка, пропал и Би-ба-бо, и его место в моем кармане заняли подсолнухи, перочинный ножик, прозрачный конверт с марками из Конго и Никарагуа, живая белая мышь или толстый тюбик масляной краски фабрики Досекина.

Рецидив

Прошло детство, прошли школьные годы, карандаши и кисти завладели мной окончательно, и с девятнадцатого года тема живописи зазвучала в моем контрапункте как иерихонская труба. Казалось, ничто не могло ее заглушить, и случайно возникшее воспоминание о Би-ба-бо прозвучало рядышком, как комариный писк, без всякой претензии на какое-либо самостоятельное место.

В этом и была основная хитрость Би-ба-бо. Если бы он заявил хотя бы минимальные претензии, я бы откинул воспоминания о

нем как глупость и ерунду. Откуда было взять время на постороннее увлечение, если и без этого дел было полно?

Весь день уходил на живопись и рисунок, кусочки вечера – на университет со всякими «субстанциями», «вещью в себе» и «силлогизмами», а в промежутках надо было еще зарабатывать, преподавать рисование и перспективу, рисовать плакаты, делать макеты, составлять диаграммы для музеев.

Но чертить столбики различной величины, изображающие число членов профессионального союза деревообделочников или кривую рождаемости для музея охраны материнства и младенчества, в конце концов скучно.

Вот я и вспомнил о веселом Би-ба-бо моего детства и предложил моим товарищам по Вхутемасу Марусе Артюховой и Тане Мартыновой попробовать делать таких смешных кукол на продажу.

Игрушек в то время было мало. Детям очень они нужны, и наверняка у нас их купят. Просто даже знакомые разберут. Сделать головки в конце концов не так уж трудно, а платьица можно сшить из тряпок. Материала на них идет немного, разноцветные остатки в каждой семье найдутся.

Артюхова сделала двух маленьких старушек, Мартынова – «фиолетовую даму» в рыжем парике, а я – негритенка. Когда мы притащили кукол в мастерскую, поднялось веселье. Артюховские старушки очень смешно крестились. «Фиолетовая дама» гордо ходила с сумочкой, а негр копался в этюднике, нюхал краски, выглядывал из-за подрамника и, пугаясь, прятался.

Кукол наших мы так никому и не продали. То ли покупателей не нашли, то ли мы торговать не умели. А скорее всего, потому, что с такими веселыми куклами было жалко расставаться. Делать же других не стоило, времени на их изготовление в конце концов уходило уйма. Если уж говорить про заработок, так раскрашивать диаграммы все-таки легче.

Голова моего негритенка была сделана из черного чулка, а курчавые волосы – из остатков каракулевого воротника. Белые глаза, вертикальные и вытаращенные, как у Би-ба-бо. Черные зрачки из блестящих пуговиц от детских башмаков. Халатик клетчатый – из старой кофточки.

Так же как когда-то в детстве Би-ба-бо, негр мой поместился в кармане полушубка, только этот полушубок был уже не синий суконный, а нагольный «романовский», выданный мне как преподавателю военных курсов. Так же как Би-ба-бо, негр вылезал из полушубка, чтобы смешить людей на улице, спрашивая, как пройти в Кривоколенный переулок.

«Средь шумного бала»

Может быть, на этих дурачествах моя дружба с негритенком и кончилась бы, как кончилась когда-то дружба с Би-ба-бо, если бы негр не начал передразнивать певцов, вернее, даже не певцов, а мои же собственные занятия пением.

Я уже говорил о том, что некоторое время брал уроки пения в частной консерватории А. Г. Шора. В этой консерватории, как, впрочем, и в большинстве учебных заведений, связанных с искусством актера, были еще и отдельные занятия по «системе» Станиславского.

Никаких книг на эту тему тогда еще не было вовсе и, значит, не было никакой возможности проверить правильность преподавания метода Станиславского другими людьми. Вероятно, поэтому находилось так много охотников заниматься этим делом. Любой человек, так или иначе связанный с Художественным театром, мог выглядеть знатоком «системы», хотя к нему она дошла, может быть, из четвертых уст, а если даже и из первых, то ведь не было никакой гарантии в том, насколько правильно он ее понял.

Даже и сейчас, если собрать вместе бывших учеников Константина Сергеевича, его биографов и последователей его учения и устроить диспут, то трактовать «систему» Станиславского они будут по-разному. Мне приходилось присутствовать на таких спорах между людьми, каждый из которых обладал всеми правами считать себя знатоком в этой области.

Вот почему я и не знаю, правильно или неправильно занималась с нами «системой» преподавательница консерватории Шора. Да кроме того, я не знаю, верно ли я ее понял; тем более что и о ней, и о моей преподавательнице пения Раисе Михайловне Барковой, и о самом Александре Германовиче Шоре у меня сохранились самые хорошие воспоминания. Я благодарен им прежде всего за то, что именно около них родилась моя теперешняя профессия.

А сейчас я постараюсь честно рассказать, как я воспринял занятия «системой», и, если это будет выглядеть смешно, виноват в этом только я, а не преподаватель и тем более не Константин Сергеевич Станиславский, имя которого для меня огромно, и я горжусь тем, что кукол моих он видел и очень хорошо к ним отнесся.

Вторым или третьим романсом, который был мне дан в классе пения, оказался романс Чайковского «Средь шумного бала». Пел я его в тесситуре баритона, верхней нотой была «ми»,

не составлявшая больших трудностей, разучивание отняло сравнительно мало времени, и романс не успел мне надоесть. Я пел его в конце урока, и он доставлял мне удовольствие.

Но когда этот же романс я спел преподавательнице «системы» Станиславского, то она сказала мне, что я пою неверно и что именно на этом романсе она будет со мной заниматься «системой».

Чтобы спеть романс «верно», я должен был прежде всего вспомнить случаи из моей личной жизни, похожие на то, что описано в романсе. Вспомнить если не «шумный бал», то хоть вечеринку с танцами. Вспомнить момент, когда я был покинутым и одиноким.

Вызвав в себе все эти воспоминания, надо было сосредоточиться и постараться ощутить себя вновь влюбленным в ту девушку, которая меня когда-то покинула. Только после этого можно было давать знак пианистке, чтобы она начинала играть вступление, потому что иначе она ведь не могла догадаться, влюбился я уже или не влюбился. Этот самый знак пианистке кивком головы, или движением руки, или поворотом глаз нужно было делать очень осторожно, чтобы не отвлечься и не спугнуть состояния влюбленности.

Все это мне казалось не столько трудным, сколько несерьезным, как спиритический сеанс или любительское гипнотизерство.

Однажды такой домашний гипнотизер пытался уверить меня, что я слышу нежные звуки скрипки и ощущаю вкус шоколада во рту. Я ничего не слышал и никакого вкуса не ощущал, но мне было так неудобно и неловко за «гипнотизера», что я сказал, что все это чувствую, и для большей убедительности сказал, что шоколад – с орехами. «Гипнотизер» был очень рад.

Вот и тут. Стоишь около рояля, сосредоточиваешься, а пианистка ждет, преподавательница ждет, ученики ждут, когда же я наконец влюблюсь. Тишина полная. Стараешься вспомнить «шумные балы», но в девятнадцатом году о них просто смешно было говорить, их не было, а в более ранние годы балы были, но мне было слишком мало лет, чтобы их посещать. Воспоминаний о покинувших меня девушках не было вовсе, да и думать о каких-то своих личных любовных ощущениях на глазах у многих мне казалось стыдно.

А время идет. Я все стою у рояля и, наконец, понимаю, что стоять больше нельзя: надо кивнуть пианистке, чтобы начинала.

Я пел, преподавательница меня хвалила, и я садился на свое место, а к роялю выходил баритон и начинал сосредоточиваться, чтобы почувствовать себя благородным разбойником и спеть

«Перед воеводой молча он стоит, голову потупил, сумрачно глядит». Опять ждет завороженная пианистка, ждет преподавательница, ждем мы, и потом слушаем, как хороший романс превращается в плохой монолог, сентиментальный и безвкусный.

Вернувшись домой, я взял моего негра и заставил его петь «Средь шумного бала» – так, как этого требовала от меня преподавательница. Негр это делал с удовольствием и рассмешил всех моих домашних.

На следующем уроке «системы» я показал негра. Он сосредоточивался, осторожно давал знак пианистке и потом, то подпирая рукой подбородок, то вытирая слезы, пел, страдая о своей возлюбленной.

Смеялись все: и пианистка, и преподавательница, и мои товарищи – баритоны, басы, тенора, колоратурные сопрано. Все веселились, и я вместе со всеми получал не меньше удовольствия, чем они. Это было совсем похоже на теперешние мои выступления на концертах. Не было только ширмы, и куклу я показывал из-за спинки стула.

Сейчас, когда на концерте меня объявляет конферансье, то, назвав мою фамилию, он добавляет: «Романсы с куклами». Такое название постепенно утвердилось за моими концертными выступлениями, и, по существу, серию этих романсов открыл мой негр, на уроке «системы» спевший «Средь шумного бала».

Это не было насмешкой над самим романсом. Это было насмешкой над манерой исполнения, а еще вернее, над ложным сантиментом. Высмеивание сантимента стало в дальнейшем одной из основных тем моей концертной работы, а частично и моей работы в театре.

Если бы я мог предполагать тогда, что негр, рожденный воспоминаниями о Би-ба-бо, сам станет родоначальником профессии, я должен был бы торжественно отпраздновать день его первого выступления, но я, ни о чем не думая, засунул негра в карман и отправился писать натюрморт.

Рождение труппы

Неожиданно получив «концертный репертуар», негр, конечно, начал петь Чайковского и в университете и в мастерской, а так как зрители хохотали и хлопали, приходилось показывать что-нибудь на «бис».

Сперва «бисом» был довольно нелепый рассказ о том, как негр ходил на охоту и, по очереди убивая птицу, зайца, волка, медведя и слона, всех их клал себе в сумку. Если бы эту историю

рассказал человек, она была бы просто глупой, но у маленькой куклы с серьезными, чуть-чуть грустными глазами все становилось наивно-смешным и даже лирически-трогательным.

В то время я не задумывался над тем, откуда у кукол родится этот лирический юмор, так как вообще абсолютно бездумно возился с куклами и только потом понял, что сила убедительности этого юмора возникает от удивительного умения кукол сохранять серьезность в любых обстоятельствах и положениях, а серьезность происходит от простой неподвижности кукольного лица, от его «сосредоточенности». Ведь именно сосредоточенность делает таким смешным котенка, со спокойным «лицом» катающего по столу карандаш, или обезьяну, рассматривающую свой ноготь.

Этой неподвижной сосредоточенностью маски пользовался Чарли Чаплин на экране кино. Самые эксцентрические и неправдоподобные поступки Чаплина становились возможными только благодаря абсолютной серьезности, которую хранили его глаза и брови. Буффонно-комическое приобретало характер лирически-нежного.

Так же часто воспринимаются и поступки кукол. Серьезность, которую сохраняет кукла, нейтрализует даже нажим и наигрыш актера, играющего этой куклой.

Именно благодаря серьезности грустных глаз негра его крохотный жест ручкой, дающий знак пианисту к вступлению, вызвал хохот моего первого зрительного зала и завоевал его доверие. Именно благодаря неподвижной серьезности кукольного лица негр мог с полной верой в возможность невозможного рассказать о том, как он положил убитого им слона в охотничью сумку.

И если я не знал тогда об этой выразительной силе кукол и не мог определить ее, то существование какой-то особой силы в кукле я чувствовал, и мне доставляло удовольствие пользоваться этой силой.

Очень скоро моему негру стало явно не хватать репертуара. Надо было что-то придумывать, чтобы веселить моих друзей и веселиться самому.

Первое, что пришло в голову, это сделать такую же старушку, как у Артюховой. Я сделал ее из трикотажа и ваты. Одета она была в синий сарафан. На голове повойник. Негр и старушка стали петь романс Чайковского «Мы сидели с тобой у заснувшей реки». Почему именно старушка и негр должны петь этот романс и что *все* это значит, об этом я тогда не думал вовсе. Ну, поют и поют. Получается смешно.

Потом мне кто-то из моих товарищей подарил старую,

изъеденную молью плюшевую обезьянку – игрушку, привезенную много лет тому назад из Лейпцига. По времени, а может, и по происхождению она была, вероятно, родственницей моего детского Би-ба-бо. Надевалась она так же, как и негр, на три пальца руки, и глаза у нее были сделаны тоже из блестящих пуговиц.

Несмотря на ее примитивность (а в дальнейшем я понял, что именно благодаря этому), обезьянка хорошо играла и сейчас же вытеснила старушку. Отняв у нее роль, она стала вместе с негром петь «Мы сидели с тобой». По выкройке она была сделана на правую руку. Негр пересел на левую, а так как правой рукой играть удобнее, то обезьянка взяла на себя инициативу в их дуэте.

Старушка оказалась безработной, но к ней неожиданно подоспел партнер. Им стал один из забракованных Терапотов: тот самый, у которого была бородка и длинные волосы. Дома его почему-то прозвали профессором. Он очень подходил к старушке, особенно если я надевал на нее шелковое платье и наколку с перьями. «Профессору» я сделал маленькую гитару, и они со старушкой стали петь романс Борисова «Я помню день. Да, это было счастье!»

Тут все-таки хотя бы сюжетом можно было объяснить, почему этот романс поют старик со старухой. В романсе рассказывается о том, как двое встретились в ненастный осенний день, но были так влюблены, что осень стала для них весной. А когда после многих лет разлуки они вновь встретились весной, то… «Во мне остыла страсть, ты холодна, как лед, и на моих и на твоих сединах никто следа любви уж не найдет».

В те годы этот романс был сравнительно моден и распевался всерьез, а куклы, уже по одному тому, что они куклы, высмеивали его сентиментальность.

Таким образом помимо сольного репертуара негра у меня получились две дуэтные сценки: негр с обезьянкой и старик со старухой.

Но, по-видимому, обезьянка чувствовала себя в любовном романсе не очень уютно, а я уже полюбил ее не меньше, чем любил негра, и поэтому решил сделать ей в пару вторую обезьянку.

Мне хотелось, чтобы моя новая обезьянка была лучше, чем подаренная мне игрушечная. И действительно, она у меня получилась куда более похожей на настоящую обезьяну. У нее были надбровные дуги, глубоко посаженные и близко друг к другу поставленные глаза, толстые губы и длинные кисти рук. А играла она все-таки много хуже игрушечной. Я не догадывался тогда, что происходило это из-за ее натуралистичности. Я не

понимал, что чем более общо решен внешний образ куклы, тем она обычно лучше играет. Тем не менее новая обезьянка заменила негра и отняла у него роль.

Довольно скоро обезьянки помимо Чайковского стали петь романс Вертинского «Минуточка». Это опять-таки был романс, модный в те годы, а по сюжету как бы противоположный романсу «Я помню день». У Борисова возлюбленные встретились осенью, а расстались весной, у Вертинского встретились весной, а расстались осенью. У Борисова романс написан в традициях русского городского, так называемого цыганского романса, у Вертинского – это новая для того времени форма интимной песенки с элементами декаданса, с заграничным именем героини – Лулу, с первым свиданием на пляже, то есть в месте, раньше не встречавшемся в романсах. У Борисова романс написан всерьез, а у Вертинского, как всегда, с элементом иронии. Вот почему куклы гораздо больше «опрокидывали» романс Борисова, больше издевались над ним, чем над романсом Вертинского, в котором они только усиливали ироничность и снимали сантимент. Даже претенциозное «Лулу», адресованное обезьяне, звучало насмешливо.

Оба эти романса до сих пор живут в моем концертном репертуаре, и хоть не очень часто, но старик со старухой, так же как и обезьянки, продолжают появляться перед зрителями. Несмотря на то, что над романсом Борисова мои куклы все-таки издевались, его автор нисколько не обиделся на меня за это.

Борис Самойлович Борисов, умерший незадолго до войны, был одним из замечательнейших комических актеров, много выступавшим не только в театре, но и на эстраде. Мы часто встречались с ним на концертах, и каждый раз он просил меня спеть «Я помню день» и, стоя сбоку за кулисами, смотрел и смеялся над моими «стариками».

Глава восьмая
Плагиат

Неудачи и провалы в искусстве происходят по разным причинам, но особенно тяжелыми они становятся тогда, когда им предшествуют большие надежды и уверенность в успехе.

Вероятно, в этом случае провал почти неизбежен, и единственно, чем можно себя утешить, это тем, что он становится уроком и предупреждением на будущее.

Значит, чем раньше такой урок получишь, тем лучше.

Мой первый провал с куклами произошел задолго до того, как куклы стали моей профессией, и я должен благодарить судьбу за то, что она дала мне наглядный урок: с куклами можно шутить и дурачиться, но спекулировать ими нельзя.

«Необыкновенная ночь»

Все началось с того, что Музыкальная студия Художественного театра совместно с Первой студией решила организовать шутливое сборное представление типа капустника для очень узкого круга зрителей. Назвали его «Необыкновенная ночь». Весь сбор от него должен был пойти в пользу нуждающихся актеров.

Шел 1923 год. Го д нэпа. Нэп всколыхнул бывших «деловых людей»: торговцев, предпринимателей, спекулянтов. Появились частные лавочки, сомнительные кабачки, владельцы скаковых лошадей и даже игорные дома. Появилась особая порода людей, называвшаяся нэпманами. Временную уступку частной торговле они приняли за полную свою победу. Открывали оптовые склады, обставляли квартиры, выписывали своим женам парижские «модели от Пакэна». Вот на их-то шальные деньги и был главным образом рассчитан сбор «Необыкновенной ночи».

Я не помню всю программу этого капустника, но она была обширна и разнообразна. Помню, что на сцене была поставлена маленькая опера Ильи Саца «Битва русских с кабардинцами», что был пародийный оркестр из сценических шумов: длинный ящик с катающимся горохом, имитирующим морской прибой, вращающийся барабан с «ветром», железный лист с «громом», трамбовки с «шумом поезда», деревяшки с «конским топотом». На всех этих инструментах «серьезно» играли артисты, и дирижировал ими Владимир Попов, изобретатель большинства этих инструментов. Он же замечательно показывал пародию на

фокусника. Была еще какая-то сцена «дикарей», говоривших на тарабарском языке. Конферировал всем представлением Михаил Чехов.

По окончании за особую плату зрители катались на вращающемся кругу сцены. Покататься на том самом кругу, который поворачивал декорации «Вишневого сада», – в этом было что-то кощунственно-острое. За это стоило заплатить деньги. Купец всегда купец.

Но «Необыкновенная ночь» не ограничивалась представлениями на сцене. В одном из фойе был организован «американский бар» с джазом и «неграми», в другом – пели «цыгане», звенели семиструнные гитары и в углу сидела «гадалка», а в верхнем фойе был устроен «ресторан Крынкина на Воробьевых горах». Воспоминания об этом знаменитом ресторане еще жили в памяти старых москвичей. Правда, в душном фойе не было ни Москвы-реки, ни сада с цветущей черемухой, ни соловьев, ни рассвета над башнями НовоДевичьего монастыря, но зато все остальное было: и еда, и водка, и самовар с чаем, и «русский хор», которым дирижировал, как и раньше, сын Крынкина, Александр Сергеевич, артист Музыкальной студии. Дирижировал он хорошо, потому что по-настоящему любил и знал русскую песню.

Ну, а раз пошла стилизация «под старое время», значит, вспомнили и о том, что среди вновь принятых актеров есть человек, увлекающийся куклами, а следовательно, могущий дополнить воспоминания русским Петрушкой. Я, таким образом, превращался в самостоятельную единицу в этом огромном, сенсационном для театральной Москвы вечере.

В моей памяти еще жил успех новогоднего выступления в роли Тартальи, и мне казалось, что Петрушка будет не менее удачным.

В поисках настоящего

Времени для подготовки было мало, но мне хотелось, чтобы мое представление было совсем похоже на настоящее. Чтобы текст был подлинный, тот самый, который из поколения в поколение передавался и разыгрывался ходившими когда-то по дворам народными кукольниками. Чтобы и куклы были похожи на настоящих. И непременно играла бы шарманка, постоянная спутница Петрушки.

Но где же все это настоящее взять, если народные петрушечники уже давно не ходили по Москве?

Тень от Петрушки осталась в балете Стравинского, в

стилизованных рисунках Судейкина да в маленьких, еще не содранных табличках на воротах московских дворов, бесстрастных свидетелях Петрушкиной гибели: «Вход старьевщикам и шарманщикам строго воспрещается».

В букинистическом магазине мне удалось найти маленькую книжку сытинского издания, в которой был напечатан полный текст народного Петрушки, записанный, по-видимому, каким-то очень добросовестным человеком прямо со слов профессионального петрушечника. Книжка была с картинками, правда, плохими, но все-таки кукол по этим картинкам сделать было можно.

Я сделал всех кукол, выучил текст и прорепетировал все представление. Теперь нужно было достать шарманку, тем более что я уже уговорил одну актрису быть моим шарманщиком. Петь под шарманку русские песни и продавать «счастье».

Шарманщики в то время еще иногда бродили по московским дворам и жили в большинстве случаев почему-то в районе Марьиной рощи. Так как по возрасту они все были очень старые, а шарманка весит больше пуда, то до центра шарманщики обычно не добирались и дальше Трубной площади заходили редко.

Мне повезло, и в первый же день моих поисков я где-то около Самотеки натолкнулся на шарманщика, да еще с попугаем.

Чтобы понять, какие песни играет шарманка и можно ли под нее петь, я вместе с мальчишками, бежавшими за шарманщиком, вошел во двор. Шарманщик встал посреди двора, снял с плеча шарманку, приладил снизу палку, чтобы она крепко стояла, посмотрел на окна верхних этажей, за которыми скрывались возможные слушатели, и закрутил ручку шарманки.

Многоголосые, неожиданно громкие звуки вырвались из старенького ящика и заполнили весь двор. Сперва нельзя было понять ни мотива, ни ритма: одни сплошные трели и переборы. Потом выяснилось, что это «Шумел, горел пожар московский». Я запел. Шарманщик внимательно посмотрел на меня, грязно-белый попугай свернул голову набок и щелкнул толстым языком, но я так и не понял, понравилось ли им мое пение. Вероятно, нет.

Может быть, это пение было даже и оскорбительным. Ведь если кто-нибудь сейчас, во время моего выступления на концерте, возьмет да и подпоет мне, я буду возмущен и обижен за неуважение к тому, что составляет мою профессию. Тогда мне это не приходило в голову. Я прошел за шарманщиком два или три двора и спел почти весь его репертуар: «Разлуку», «Ах, зачем эта ночь», «Солнце всходит и заходит». Оказалось, что петь под шарманку хоть и трудно, но все-таки можно, и я сговорился с хозяином о цене за прокат шарманки и попугая.

Таким образом, у меня был настоящий текст, похожие на настоящих куклы, настоящая шарманка и даже настоящий попугай, умеющий доставать «счастье». Единственно, чего еще не хватало, это настоящей ширмы. Моя ширма была тяжелая и громоздкая, а я помнил, что петрушечники приходили во дворы с очень легкой складной ширмой.

В гостях у профессионала

Директор Музея игрушки Николай Дмитриевич Бартрам дал мне адрес единственного человека, у которого я мог узнать устройство складной кукольной ширмы народного Петрушки.

Этим человеком был Иван Афиногенович Зайцев.

Жил он где-то в районе Новинского бульвара, и я, захватив «для знакомства» своего негритенка, отправился по данному мне адресу.

Меня встретил широкоплечий и широколицый человек лет шестидесяти, гладко бритый, с серьезными голубыми глазами. Вежливо, несуетно, с покойным достоинством пригласил в чисто прибранную комнату и попросил жену поставить чайник. Он назвал ее по имени-отчеству: Анна Дмитриевна.

Она сказала: «Хорошо, Иван Финогеныч». У нее было такое же широкое спокойное лицо и такие же голубые глаза.

Я сел на табуретку, рассказал о цели моего прихода и, вытащив из кармана негритенка, показал, как он ходит на охоту, убивая птичку, зайца, медведя и слона.

Очевидно, мой негритенок не произвел на Ивана Афиногеновича никакого впечатления. Он ни разу не улыбнулся, хоть и не сказал ничего дурного.

Устройство складной ширмы Зайцев показал и объяснил охотно, но, по-видимому, с некоторой грустью. И по возрасту и по принадлежности к разным слоям общества мы с ним были настолько разные, что я не мог вызвать в нем доверия. В общем, я чувствовал себя неважно и смущенно рассматривал комнату.

По стенам были развешаны разноцветные ленты и колпаки из стекляруса – остаток убранства зайцевского балаганного театра и каруселей, а на длинных ниточках висели деревянные «марионетки», одетые в пестрые костюмы, обшитые ленточками, бисером и стеклярусом.

Иван Афиногенович взял одну из кукол (жонглера с шариками) и разобрал нитки, идущие от куклы к двойному деревянному кресту, поперечные планки которого поворачивались на осях. Это называлось вагой, а качающиеся планки – коромыслами.

Со спокойным, серьезным лицом Зайцев стал качать коромысло, и кукла пошла по полу, смешно дергая ногами. Потом она опустилась на одно колено и стала кидать вверх нанизанные на нитки шарики. Один из шариков перепрыгнул на кончик ноги, а оттуда на голову. Кукла садилась, ложилась, вставала, Все время продолжая подбрасывать шарики.

Все это было очень удивительно и очень смешно. Но громко смеяться я не мог, так как на широком лице Зайцева не было улыбки. И так же без улыбки, сложив руки на груди, смотрела на куклу Анна Дмитриевна.

Я попросил Зайцева показать мне, как говорит Петрушка тонким голосом. Иван Афиногенович достал из ящика бумажный пакетик и вынул из него что-то, завернутое в тряпочку. Развернул тряпочку. В ней оказался маленький серебряный пищик.

Зайцев положил пищик в рот, пожевал губами, по-видимому, прилаживая Пищик куда-то поглубже, и потом вдруг высоким Петрушкиным голосом сказал: «Умирраю!» Анна Дмитриевна сейчас же переспросила: «Умираешь?» И голос подтвердил: «Умираю...» – «А где же твоя смерть, Петрушка?» – «За Тверской заставой картошку копает...» – и голос засмеялся заливисто и весело – так, как умеет смеяться только Петрушка. Это был тот самый текст, Который я учил по сытинской книжечке, но здесь он был живой, настоящий. Тут на маленькой плите вскипел чайник, и Анна Дмитриевна побежала его снимать, а Иван Афиногенович, ловко перекладывая пищик языком за щеку, продолжал разговаривать сам с собой, то говоря голосом Петрушки, то переспрашивая его своим голосом.

Потом мы пили чай, но моя робость перед настоящим профессионалом, знающим удивительное ушедшее искусство, так и не прошла. Мне все время казалось, что и мой негритенок и мое желание использовать Петрушку для чего-то случайного должны были если не обижать, то огорчать этих достойных людей. А если бы в то время я знал всю замечательную жизнь Ивана Афиногеновича Зайцева и его постоянной и верной спутницы Анны Дмитриевны Тригановой, я был бы смущен еще больше.

Так или иначе, я ушел от Зайцева, унося с собой чертежи складной ширмы, которую тут же заказал столяру и потом обтянул красной шелковой материей.

Провал и его причина

За несколько дней до общей генеральной репетиции у меня все было готово, и мои товарищи пророчили мне успех.

А получился провал, и я понял это после первых же

произнесенных мною фраз. Тот самый текст, который у Зайцева и Тригановой звучал так весело и смешно, у меня оказался просто глупым. Не только смеха, но и улыбки не вызывало представление моего Петрушки.

Провал был настолько окончательным, что и речи не могло быть о том, что можно еще что-то спасти, переделать, доработать. Все от начала до конца оказалось никуда не годно. Все было скучно, неинтересно, пошло. Все, кроме настоящей шарманки и попугая. Мне предложили ходить с ними по коридорам и «продавать счастье», но, удрученный провалом, я уже не мог делать даже этого.

В чем же была причина провала? В чем я был виноват?

Легче всего, конечно, просто отмахнуться от этого вопроса и сказать, что искусство, мол, не арифметика и поэтому вовсе не всегда можно найти ошибку и докопаться, почему «не вышло». Но отмахиваться не стоит, потому что в большинстве случаев докопаться до ошибки все-таки можно, а значит, и нужно.

Конечно, не всегда приятно обнаруживать свою вину во всей ее неприглядности, но это уже вопрос другой. Во всяком случае, выгоднее не играть с самим собой в прятки, не ханжить и в случае неудачи проверить свою работу с начала до конца. Иногда в результате такой проверки выясняется, что ошибка не так уж велика, и тогда ее легко исправить. А если ошибка большая, неисправимая, то признание в ней самому себе может в какой-то мере уберечь от совершения такой же ошибки в будущем.

Итак, в чем же была моя ошибка? В чем я был виноват?

Может быть, в том, что делал все слишком торопливо и наспех? Но это вовсе не всегда приводит к дурным результатам. Иногда сделанное «единым духом» приобретает и свои особые качества цельности.

Нет, не в спешке дело. Причина моего провала куда серьезнее, и выводы из него надо сделать тоже серьезнее, чем просто сказать, что «спешить вредно».

В таком случае, может быть, причина провала состояла в том, что я делал все «всерьез», стараясь как можно точнее приблизиться к настоящему Петрушке, в то время как вся программа «Необыкновенной ночи» была стилизованно-пародийной? Может быть, именно рядом с пародией на джаз, пародией на оперу мое представление, не являвшееся пародией на Петрушку, показалось пресным?

К сожалению, и этим я не могу объяснить мой провал, так как уверен, что если бы не я, а сам Зайцев выступил в программе «Необыкновенной ночи», он, конечно, имел бы успех. Пусть характер успеха был бы не совсем таким, каким он был в свое

время на ярмарке, на вербном гулянье или просто в городском дворе, но успех был бы обязательно.

Значит, нужно предположить, что я не обладал актерскими свойствами Зайцева, хуже него владел куклами, и поэтому куклы в моих руках оказались мертвыми?

Это предположение было бы верным, если бы до этого именно куклы, и на тех же моих руках, не вызывали бы никакого интереса. Но это не так. В тот период у меня уже были и негр и обезьянки, и хоть я не считал их показывание выступлением, но тем не менее оно всегда вызывало и смех и одобрение зрителей.

Я убежден, что если бы я выступил в «Необыкновенной ночи» с обезьянками, то никакого провала не было бы. Ведь я до сих пор выступаю с ними на концертах и в течение полувека показал их зрителям по крайней мере тысячу раз.

Значит, не отсутствие актерских способностей или неумение владеть куклами помешало мне дотянуть свое выступление до мастерства Зайцева.

Моя ошибка – вернее, моя вина – состояла в том, что у меня не было настоящей цели. То есть, конечно, цель была: мне хотелось выступить, чтобы иметь успех. Но успех не может быть целью. Он может быть только результатом осуществления определенной цели.

Целью же создания произведения искусства может быть только его идея, вернее, наиболее полное ее доведение до тех, кому произведение искусства направлено. А для этого необходимо самому эту идею ощущать как свою первоочередную задачу и быть увлеченным темой, которой эта задача решается.

Тема драматургического произведения, как правило, заключена в сюжете, а сюжет – в поступках действующих лиц и, наконец, в тексте. Значит, надо увлечься всем материалом в целом как средством решения определенной идеи.

Если проводить аналогии, то процесс творчества похож на известный эпизод русской сказки, в которой Иван-царевич добывает сундук, а из сундука зайца, а из зайца утку, а из утки яйцо, а из яйца иголку. Причем заяц пробует удрать, утка улететь, яйцо утонуть. Весь этот сложный процесс был бы бессмыслен и глуп, если бы все кончилось обыкновенной иголкой. Дело-то ведь не в иголке, а в том, что когда ее сломаешь, то умрет Кащей Бессмертный, будет спасена Василиса Прекрасная и победит добро.

Вот и в работе над спектаклем или ролью только тогда возникает настоящее творчество, когда, идя через фразу, действие, сюжет, тему, стремишься дойти не просто до конца работы, а до ее основного смысла, до ее идеи.

Я же хотел только одного: приготовить номер, «как у Зайцева». Я говорил текст, заставлял Петрушку покупать лошадь у цыгана или бить палкой городового и лекаря, а зачем все это нужно моему зрителю и что это в конце концов значит – я над этим не задумывался. Сам того не сознавая, я не был искренен в моей игре, а так как Зайцев был безусловно искренен, то у меня и не могло получиться, «как у Зайцева».

Вот в этом я и был виноват. В отсутствии искренности, в отсутствии непосредственной увлеченности сюжетом, текстом и, главное, темой разыгрываемых Петрушкой сцен.

Для Зайцева все компоненты, начиная от типажей кукол, их костюмов, манеры и формы поведения и кончая любой фразой текста, были абсолютны в своем качестве. Они точно совпадали с его вкусами, его восприятием мира, его ощущением искусства. Для него это не было отвлеченно *народным* искусством – он и термина такого не применял, так как оно было одновременно и его *личным* искусством. Для него слово «балаган» не было ни ругательством, ни определением стиля, так как слово «балаган» он употреблял только как название определенной формы театра, соединяющей в себе и техническое устройство, и место действия, и состав зрителей.

Зайцевский Петрушка бил живого городового, того самого, который каждую минуту мог войти во двор. Мой Петрушка бил уже мертвого, несуществующего городового, и мое отношение к этому было, так сказать, ретроспективным.

Для Зайцева, как и для его зрителей, фраза текста: «Я доктор-лекарь, из-под Каменного моста аптекарь» и по форме и по содержанию была не стилизованным райком, а просто остроумной фразой, высмеивающей либо реально существовавших в его время шарлатанов, либо недоступных для таких, как он, «господских» врачей. Для меня же эта фраза была, по существу, уже только формой, и воспринимал я ее, в конце концов, эстетски. Конечно, и я мог бы высмеять если не врачей, то, во всяком случае, некоторые категории пациентов, но я должен был найти для этого и новый сюжет и новый текст, который стал бы для меня органичен и в котором я мог бы быть искренним.

Зайцевский Петрушка бил не просто «цыгана», а прежде всего торговца, и если бы я подумал об этом, то, вероятно, должен был бы подразумевать под «цыганом» как раз того самого нэпмана, перед которым собирался выступать.

Но я не думал и об этом. Я вообще не думал о какой-либо идее, о каком-либо смысле поведения Петрушки и, так сказать, говорил *ни о чем.* За это искусство мстит и бьет очень больно.

К сожалению, хоть я и ощутил боль, но не сразу понял, что вопрос, «о чем я хочу рассказать, играя тот или иной номер или ставя пьесу», – это самый первый и самый важный вопрос. Без ответа на него нельзя приниматься за работу.

В дальнейшем я еще не раз получал удары за то, что был невнимателен к этому, но вот желание кому-либо подражать пропало у меня окончательно. И в этом смысле я должен быть благодарен тому, что получил такой наглядный, хоть и жестокий урок.

Если бы я подражал Зайцеву в его искренности, если бы, глядя на Зайцева, я понял, как органично должен совпадать художник с материалом, то это было бы настоящее творческое подражание; но я подражал только внешней оболочке и тем самым потерял возможность быть искренним, как теряют эту искренность всякие подражатели, всякие эпигоны.

Теперь я точно знаю, что искренность иногда покрывает собой даже технические неумение, позволяя малоопытному актеру хорошо сыграть роль, начинающему писателю – написать хорошую книгу, а отсутствие искренности всегда зачеркивает работу даже многоопытных профессионалов.

Искренность часто превращает в подлинные произведения искусства неумелые рисунки детей; отсутствие искренности делает мертвыми картины «инфантилистов». Сквозь старую глиняную народную игрушку, сквозь «примитивы» раннего Возрождения, скульптуру майя, наскальные изображения первобытных людей видны живые, искренние авторы этих произведений искусства, но как мертвы и фальшивы произведения тех наших современников, которые в живописи и скульптуре подражают «примитивам»! Леонардо да Винчи сказал: «Никогда не подражай никому, потому что тогда ты будешь не сыном природы, а ее племянником». Как жаль, что я не прочел этой фразы до того, как собрался показывать «народного Петрушку».

Послесловие

Тема этой главы исчерпана, но раз уж я рассказал о встрече с Иваном Афиногеновичем Зайцевым, то обязан рассказать и о судьбе этого замечательного художника. Рассказ этот хронологически опередит темы последующих глав, так как близко познакомился я с Зайцевым и узнал всю его удивительную жизнь уже в период его работы в Государственном центральном театре кукол, о котором я буду рассказывать во второй части книги.

Когда этот театр был организован, я пригласил Ивана

Афиногеновича и Анну Дмитриевну вступить в состав нашей труппы.

Как художественный руководитель театра, я оказался начальником Зайцева, но робость моя по отношению к нему так и не прошла, тем более что уважение к этому прекрасному человеку все увеличивалось и увеличивалось по мере того, как в разговорах с ним я узнавал подробности его жизни.

Говорят, что первое впечатление от человека всегда бывает самым верным. Думается мне, что это не так. Во всяком случае, именно первое впечатление меня часто обманывало, и при более близком знакомстве с людьми я часто менял свое мнение о них. Но по отношению к людям очень цельным правило «первого впечатления» – верное правило. В этом случае последующие впечатления не меняют вашего мнения, а только все больше и больше укрепляют его, и человек как бы раскрывается перед вами во всей своей органической цельности.

Все, что я узнал об Иване Афиногеновиче, было удивительно по фактам, но ничто не противоречило ни его внешности, ни манере его поведения, потому что Зайцев был цельным и законченным в своем облике, как хорошая скульптура.

В год его поступления в театр ему было уже около семидесяти лет, но, несмотря на возраст, он был невероятно силен и крепок. У этой силы были и свои причины. Зайцев был старообрядец и поэтому не пил и не курил. Не знаю, в чем считал себя грешным этот высоконравственный человек, но, желая искупить свой грех, он дал обет ежедневно креститься пудовой гирей. Фактически это крестное знамение превратилось в ежедневную гимнастику, и любого из нас этот семидесятилетний старик мог в течение одной минуты положить на обе лопатки.

Понял я также и причину того, почему Иван Афиногенович называл свою жену по имени-отчеству. Оказалось, что много лет тому назад он был женат законным браком и что у него где-то и до сих пор жили его первая жена и взрослые дети. Жизнь бродячего актера свела его с другой женщиной, такой же, как и он, актрисой балагана – Анной Дмитриевной Тригановой. Она стала его партнершей, другом и фактической женой, а религиозность не позволяла Ивану Афиногеновичу ни развестись с первой женой, ни считать свои отношения с Анной Дмитриевной правильными, хотя десятки лет они прожили вместе. Может быть, это и казалось ему его грехом, который надо искупить, но редко мне приходилось видеть более верных и преданных друг другу людей, более благородную, строгую и чистую любовь, чем та, какая была между Иваном Афиногеновичем Зайцевым и Анной Дмитриевной Тригановой.

Постепенно раскрывалась перед нами и вся профессиональная жизнь Зайцева, несмотря на то, что расспрашивать его об этой жизни было трудно, так как он был очень скромен и неразговорчив, хоть и нельзя было его назвать нелюдимым.

Эту профессиональную жизнь он целиком отдал искусству народного балагана и цирка и знал это искусство в совершенстве.

Начав профессиональные выступления в цирке с семилетнего возраста, Зайцев прошел сквозь все жанры. Был он и «каучуковым мальчиком», и акробатом, и шпагоглотателем, и «диким человеком с острова Цейлона», и фокусником, и «раусным клоуном», и чревовещателем. Он работал в цирке Гине, в балагане Вайнштока, в механическом театре Тарвита. Он знал сценарии балаганных пантомим «Взятие Плевны» и «Сдача Осман-паши» и тексты коротеньких полупьес-полупантомим механических театров: «Въезд Шаха Персидского», «Похороны папы Римского» и «Русско-турецкая война на море и на суше».

Он в совершенстве, с настоящим артистизмом играл «петрушками», или, как он называл их на профессиональном языке балагана, «верховыми», то есть куклами, которых кукловод держит над собой. Но так же великолепно он «водил» и кукол на нитках и помимо разыгрываемого ими «Цирка» знал еще народную пьесу «Путешествие купца Сидорыча в ад и рай», сюжетно очень напоминающую «Фауста» (ведь куклы играли «Фауста» еще до Гете).

За свою долгую жизнь Зайцев побывал во многих русских городах, всюду, где только были ярмарочные балаганы. Но больше всего он работал в Москве. На святках, масленой и пасхальной неделе Зайцев кочевал по московским балаганам в Сокольниках, на Девичьем поле, в Черкизове, на Благуше, за Покровской заставой. А в престольные праздники те же балаганы перебирались под монастыри: к Симонову, Ново-Девичьему, Андроньеву, Новоспасскому, Даниловскому, Рождественскому.

Искусство Зайцева было традиционно и абсолютно законченно в своей форме, поэтому он не мог слиться с труппой нашего молодого театра. Да мы и не настаивали на этом. Наоборот, мы помогли Зайцеву восстановить его кукол и его ширму в той форме, к которой он привык. Иной формы для него не существовало. Для него были непонятны эскизы наших художников и куклы наших скульпторов. Он выступал с куклами, которых делал сам, а одевала их и разукрашивала стеклярусом Триганова.

Он показывал «петрушек», марионеток и фокусы, разъезжая по школам и клубам до самого того дня, когда лег в больницу, из

которой уже не вернулся.

Незадолго до его болезни наш театр возбудил ходатайство о присвоении Зайцеву звания. И звание это было ему присвоено. Он умер заслуженным артистом Республики.

Было это в тридцать третьем году, когда в Советском Союзе существовало много кукольных театров, когда многие фамилии работников этих театров – и москвичей Ефимовых, и ленинградца Деммени – были известны и знамениты, но первым кукольником, получившим звание заслуженного артиста, был Иван Афиногенович Зайцев, последний из могикан народного балагана.

Его заслуги перед народом измерены тысячами километров переулков и улиц, шоссейных и проселочных дорог, которые он исходил со своей ширмой и шарманкой по ярмаркам России – из Москвы в Ярославль, из Ярославля в Нижний. Они измерены смехом и радостью зрителей – рабочих, мастеровых, крестьян. Они измерены честностью и абсолютной искренностью его работы.

Я видел выписку из книги, регистрирующей умерших, похороненных на одном из кладбищ Чехословакии. Там написано: «Матей Копецкий. Нищий».

Копецкий, так же как и Зайцев, исколесил по дорогам своей страны тысячи километров, показывая Кашпарека (чешского Петрушку) и марионеток. Теперь на его могиле установлен памятник. Народ Чехословакии знает и любит театр кукол и чтит имя Копецкого, но Матей Копецкий умер нищим.

Вот таким же нищим умер бы и Зайцев. Досоветская Россия могла смотреть балет «Петрушка» и стилизовать «под балаган» декоративную живопись или программы артистических кафе, но живые представители народного балагана умирали нищими.

В том, что последний из них, доживший до новой, Советской России, умер носителем такого же почетного звания, которым гордятся и оперные и драматические актеры, есть что-то очень знаменательное, прекрасное и новое по самому своему смыслу.

В музее нашего театра Зайцеву отведено почетное место. Висят стеклярусные убранства его балагана, его «петрушки» и марионетки, нехитрые атрибуты фокусов, старая заслуженная шарманка, большой бронзовый медальон с барельефным профилем Зайцева, отчеканенный одним из лучших скульпторов страны – Иваном Семеновичем Ефимовым, и большой портрет, написанный Ниной Яковлевной Симанович-Ефимовой.

Глава девятая
Домашняя самодеятельность

И все-таки, несмотря на стыд от провала, я не перестал увлекаться куклами. По-видимому, они поселились в моей душе так прочно, что их нелегко было оттуда выбить. Без каких-либо практических целей, тщеславия или заработка я продолжал дурачиться с куклами, забавляя ими себя и других.

В оставшейся у меня от «Необыкновенной ночи» ширме я сделал внутренние карманы, куда можно было укладывать кукол. Ширма в сложенном виде была совсем не громоздкой и легкой. С ней можно было сравнительно легко передвигаться и даже садиться в трамвай. Это сразу расширило круг моих зрителей, так как я мог поехать в гости, захватив с собой ширму.

Всякие хозяева, созывая гостей, любят, чтобы среди приглашенных был хотя бы один, который может «развлечь общество». Все равно чем. Игрой на рояле, пением под гитару, рассказыванием анекдотов или хотя бы умением показывать карточные фокусы. Вероятно, поэтому профессиональные пианисты, певцы, драматические актеры всегда побаиваются ходить в гости в не очень знакомые дома. Боятся, что присутствующие непременно будут упрашивать: «Сыграйте нам, пожалуйста, что-нибудь! Ну, хоть рапсодию Листа!»

Я не был профессиональным концертантом. Кукол своей профессией не считал, и просьбы показать кукол меня совсем не обижали. Наоборот, мне нравилось показывать кукол. Раньше я делал это без ширмы, высовывая кукол из-за стула или стола, а теперь, с ширмой, показывать было интереснее и удобнее.

Постепенно количество «домашних» концертов все увеличивалось и увеличивалось, и, хоть круг моих зрителей расширился, все-таки довольно часто мне приходилось показывать кукол одним и тем же людям, а это заставляло думать о новом репертуаре, чтобы зрителям моим было интересно смотреть, а мне играть. И, возвратившись днем с репетиции или вечером со спектакля, я лепил кукольные головки, выклеивал их из папье-маше, прилаживал глаза из пуговиц, а волосы из ниток или меха, выкраивал костюмы.

Если бы я не занимался «домашней самодеятельностью», не показывал кукол своим гостям и не таскал ширму с собой, идя в гости, конечно, никогда бы и не стали куклы моей профессией.

Так как среди моих знакомых, естественно, было много художников и актеров, то зритель у меня оказался

квалифицированный, а выступления, становясь все более и более ответственными, незаметно превращались в полупрофессиональные.

Почти на каждом таком выступлении среди зрителей находился кто-нибудь, кто подходил ко мне и спрашивал, не соглашусь ли я показать кукол в какой-нибудь школе, или в санатории, или еще где-нибудь, и я охотно соглашался.

Я выступал и в школах, и в санаториях, и в Музыкальном техникуме Гнесиных, и в литературно-художественном кружке «Триада», и в литературном кружке «Никитинские субботники», и на «Мансарде» Пронина. Среди этих выступлений было несколько и чисто профессиональных. За плату.

На платных концертах мне иногда приходилось выступать вместе с уже известными актерами, и то, что при этом куклы все-таки имели успех, меня, конечно, радовало, но никакого особого значения этому успеху я не придавал, и профессиональные концерты казались мне случайными.

Что же я показывал в то время? Было ли это хорошо?

По правде сказать, это не было хорошо, и сейчас я не смог бы показать и половины тех вещей, с которыми я тогда выступал, настолько они мне теперь кажутся плохими.

Но неудачи мои происходили не от легкомыслия или нечестности, а от полной беспомощности. Я не умел разобраться ни в причинах успеха того или иного номера, ни в том, почему терпел поражения. Из-за этого я часто сворачивал с верного пути и шел по дорожкам, заводившим меня в тупик.

В том пространстве, которое называется искусством театра кукол, я двигался, как слепой, – без поводыря и без палочки: то кружась на одном месте, то ударяясь лбом о стену. Но в этой слепоте были и свои преимущества, так как сослепу я нападал иногда на нехоженые и очень интересные дорожки. Может быть, при полной зрячести я бы прошел мимо, вовсе не заметив их.

Правда, я часто тут же сворачивал и терял найденное, но потом память об этих пусть очень маленьких, но верных находках вызывала их к жизни, и многое из того, что в те годы погибло от моей беспомощности, ожило в последующих номерах или спектаклях театра.

Куклы не хотят разговаривать

Первый крутой поворот, который я сделал в то время, был отказ от романсов и упорное желание перейти на разговорную речь и на разыгрывание драматургически построенных сценок.

Психологически этот поворот был естествен, так как

иллюстрация романсов игрой кукол возникла у меня не как сознательный творческий прием, а как случайная шутка с негром, спевшим Чайковского.

По инерции пение с куклами перешло к обезьянкам, а потом к старику со старухой. Сделал я и еще один певческий номер, инсценировав довольно пошлую комическую песенку Агнивцева «Сантуцци».

Но, несмотря на некоторый успех у моих домашних и недомашних зрителей «Минуточки», «Я помню день» и даже «Сантуцци», я продолжал считать найденный мною прием случайным, незакономерным, временным. Именно поэтому и не рискнул выступить с романсами на концерте «Необыкновенной ночи».

Я очень мало знал в то время о видах и формах кукольных театров и о приемах игры с куклами. Знал только, что русский Петрушка не одинок и что в Англии существует похожий на Петрушку Панч, во Франции – Полишинель, в Чехословакии – Кашпарек. И везде куклы играли сценки или пьесы. Текст этих пьес состоял из монологов и диалогов, то есть принадлежал самим героям, а не чтецу, объясняющему поведение этих героев, а именно таким текстом чтеца и являлись слова, которые я пел.

Значит, так по крайней мере мне казалось, для того чтобы расширить свой репертуар и дать куклам большие игровые возможности, нужно и мне отказаться от иллюстрированного пения и найти такой литературный материал, который я мог бы разыграть с куклами как маленькую драматическую сценку.

В старом сборнике «Чтец-декламатор» я нашел два рассказа – «Муж» и «Зубная боль». Рассказы были написаны в форме диалогов и легко поддавались инсценировке. Ни героев, ни содержание этих рассказов я не помню. Помню только, что пришлось сделать трех или четырех кукол, в том числе какую-то даму для роли жены. Так как «сцену» нужно было обставлять некоторыми аксессуарами, а занавеса у меня, естественно, не было, то Петрушка и негр изображали слуг просцениума и вытаскивали на глазах у зрителей в одном случае кровать, а в другом – зубоврачебное кресло.

Первое и последнее представление состоялось в гостях у писателя Андрея Павловича Глобы. В гостях не бывает «провалов». Но фактически я провалился. Ксения Ивановна Котлубай выругала меня за дурной вкус в выборе рассказов, и этого, конечно, было достаточно, чтобы больше никогда их не показывать.

Но, по существу, беда была не столько в литературном материале, сколько в том, что куклы просто очень плохо играли,

и я как исполнитель чувствовал себя отвратительно.

Единственно, что было и смешно и весело, это вытаскивание негром и Петрушкой большой кровати. Тут и зрители смеялись и мне было легко играть. Как угодно долго мог возиться негр, прилаживая ножку кровати, проверяя, прочно ли она стоит. Но стоило только появиться героям рассказов, вернее, стоило только им заговорить, все становилось бессмысленным и скучным. И, несмотря на смешной сюжет и смешные слова, куклы играли совсем не смешно, а главное – неорганично. И если бы этот же текст – пусть даже он не очень высокого вкуса – разыграли не куклы, а люди, было бы смешнее и интереснее.

Значит, куклы не увеличили юмор текста, а уменьшили его. Но зачем же тогда играть куклами?

Получился непонятный мне тупик. Ведь отказался я от инсценировки романсов именно потому, что думал, будто суживаю этим возможности кукол, но как только мои куклы попробовали сыграть драматургически построенный сюжет, их возможности еще больше сузились, и как раз в диалогах я чувствовал себя особенно беспомощным. Куклы отказывались разговаривать.

Почему же это произошло?

По-видимому, потому, что до сих пор, за исключением рассказа негра о том, как он охотился, мои куклы сами от собственного лица не произносили ни слова. Мой голос не принадлежал куклам. Он оставался моим собственным голосом.

Зритель слышит, как невидимый певец за ширмой поет: «Я помню день. Да, это было счастье! С тобою в первый раз мы встретились вдвоем…», а в это время на ширме появляется сперва старик с гитарой, потом старушка в наколке, потом они подходят друг к другу, и старик, откинув гитару, церемонно целует старушке руку. Текст идет в прошедшем времени, рассказывает о чем-то уже случившемся, а куклы это прошедшее играют в настоящем времени.

Какой же из кукол в этом случае принадлежит текст и голос? Никакой! Голос принадлежит мне – певцу, рассказчику, а куклы молчат.

Именно поэтому в тех случаях, когда я пел «Минуточку» или «Я помню день», вопрос совпадения голоса с куклой отпадал. Конечно, голос соизмерялся с куклой ритмически да отчасти и темброво, но он вовсе не претендовал на то, чтобы стать кукольным голосом.

А вот во взятых мною инсценированных рассказах голос претендовал именно на это, и все оказалось невероятно трудно. К тому же я принужден был прыгать голосом от куклы к кукле, то

играя даму, то старика.

Ну а как же Зайцев? Он один играл за многих кукол целую цепочку отдельных сцен. Почему же у него получалось хорошо?

Однажды я уже потерпел поражение в творческом соревновании с Зайцевым и объяснил это поражение тем, что для меня был неорганичен стиль литературного материала и я был в нем неискренен. Теперь я взял совсем другой литературный материал, сам превратил его в театрально-драматургическую форму и делал это абсолютно искренне и увлеченно. Почему же я вновь не справился с диалогом и ролями? Почему у меня опять не хватило актерского умения? Ведь для ролей в театре у меня этого умения в той или иной степени хватало.

По-видимому, в данном случае дело было в том, что Зайцев, играя сцены с Петрушкой, пользовался двумя совсем различными голосами. За самого Петрушку он говорил пищиком, то есть не своим голосом (при разговоре пищиком голосовые связки не работают), а за других персонажей Зайцев хоть и говорил своим голосом, но эти персонажи друг с другом не разговаривали. Они поочередно встречались только с Петрушкой, и поэтому звучало всегда два принципиально разных тембра: «человеческий», принадлежавший цыгану, лекарю или городовому, и «нечеловеческий», принадлежавший Петрушке.

И если вдуматься, то получалось удивительное диалектическое перемещение понятий. Условная человеческая речь звучащего пищика, соединяясь с условностью куклы, становилась безусловно-кукольной, а безусловный, настоящий человеческий голос в соединении с куклой становился условным. Условное и безусловное менялись местами.

Да, пожалуй, Зайцев и не старался выдать свой голос за голос, принадлежащий кукле. Во всяком случае, говоря за немца-доктора и цыгана, он почти не менял тембра своего голоса, а только слегка окрашивал его акцентом. Вероятно, бессознательно, просто в силу традиции стиля, в самой интонации Зайцева было что-то от третьего лица, то есть что-то похожее на интонацию концертного чтеца.

Когда чтец на концерте, читая Чехова или Крылова, изменяет свой голос в зависимости от того, кому сейчас принадлежит фраза, взятая автором в кавычки, то, если это хороший чтец, хороший рассказчик, он изменяет свой голос не до конца. Он не переходит на полный фальцет, изображая женщину или ребенка. Он только окрашивает свой голос, оставаясь чтецом, а не имитатором. Чтец одновременно и превращается в тех героев, за которых он говорит, и в то же время ни на секунду не перестает быть чтецом.

Если бы я, инсценируя рассказы, не довел их до точных диалогов, а оставил в третьем лице, то в принципе такие «рассказы с куклами» ничем бы не отличались от «романсов с куклами», и, может быть, я бы тогда с этими рассказами справился.

Но я не сделал этого. Я старался полностью говорить за каждую куклу, и получалось это просто плохо.

Я не понял, что хоть пение с куклами возникло случайно, но это была находка, которую надо было ценить. Вовсе не всегда случайно найденное в искусстве (да и в науке тоже) обязательно плохо. Эту простую истину я обнаружил только после многих лет работы.

Но даже если я и хотел расширить свои возможности, взявшись за речевые сцены, я должен был бы учесть опыт «романсов с куклами» и внимательнее, осторожнее относиться к «говорящей кукле», ощущая законы условного. Может быть, тогда я понял бы, что дело не только в голосе, но и в том, что даже актерские эмоции должны соизмеряться с куклой. Хотя бы с ее размером.

У Ефимовых

На инсценировке рассказов я потерпел поражение, но от желания построить игру кукол на разговорной речи не отказался.

Я придумал диалог между директором театра и поступающим в театр актером. Для роли директора сделал новую куклу – толстого человека во фраке. Роль актера исполнял все тот же негр. Диалог был своего рода театральным обозрением, и сейчас я не рискнул бы выступать с этим номером перед зрителями, так как текст был довольно примитивным.

Но все-таки с диалогом я справился. Получилось это, вероятно, потому, что негр мой, так же как и в рассказе об охоте, говорил заикаясь, а в роль заики он настолько выгрался, что в этой речевой характерности мог произносить любой текст, и всегда это получалось у него смешно, всегда он находил какие-то новые жесты и приспособления.

А директор просто говорил моим голосом, и я не старался придать этому голосу какую-либо характерность. Директор представлял собой как бы Белого клоуна в цирке, который, как лакмусовая бумажка, вызывает реакцию Рыжего клоуна – основного носителя юмора. Таким «Рыжим» и являлся мой негр. Это фактически был не диалог двух комиков, а монолог одного комика, распределенный как ряд ответов на вопросы безличного директора.

Но, несмотря на внешний успех этого номера, я не хотел продолжать поиски репертуара в направлении диалогов и словесных каламбуров, а по-прежнему мечтал о создании драматургически построенных действенных сцен.

В те годы в Москве играл кукольный театр Ефимовых. Это был очень интересный театр. Два человека являлись его создателями: скульптор Иван Семенович Ефимов и его жена, художник-живописец Нина Яковлевна Симанович-Ефимова. Они были одновременно и мастерами кукол, и режиссерами, и актерами своего театра. В их театре жила настоящая культура художников и огромная, почти исступленная любовь к кукле.

Видел я у них «Басни Крылова», «Принцессу на горошине», небольшую сценку с Петрушкой и «Танец зверей». Некоторые вещи мне не очень понравились и казались актерски наивными или претенциозными, но многое нравилось очень.

Хоть я учился не на скульптурном, а на живописном факультете, а потом на графическом, но с Иваном Семеновичем Ефимовым, как одним из профессоров Вхутемаса, был немного знаком, и это позволило мне прийти к Ефимовым домой.

Жили они в большом многоквартирном доме у Красных ворот. Я поднялся по темной лестнице на какой-то высокий этаж и, с трудом найдя звонок, позвонил.

Тут я прерву свой рассказ и приведу отрывок из третьей главы книги Нины Яковлевны Симанович-Ефимовой «Записки петрушечника».

«Время от времени, приблизительно три раза в год, когда мы открываем на робкий звонок дверь нашей квартиры, входит незнакомый юноша. Не один и тот же, а, наоборот, всегда разный. Забыв даже иной раз назвать свою фамилию (она, правда, все равно, по всей вероятности, ничего не сказала бы нам), он говорит: «Я видел ваш спектакль и пришел, чтобы узнать, как делать петрушек».

Когда путник входит на крыльцо хозяйского дома и его встречает гостеприимная хозяйка, все же из угла, гремя цепью, срывается на него ревнивый сторожевой пес; куры, собравшиеся поклевать свою ежедневную горсть овса, суетливо разбегаются в крапиву, и стая воробьев шумно вспархивает на забор.

Короткий вопрос невинного юноши вызывает в нас сразу чувства всех этих разнообразных существ: ревность пса (я слышу, как он заворочался во мне, гремя цепью и рыча сквозь желтые, старые зубы) – это любовь и ревность моя к петрушкам; разбежались начатые было повседневные дела, потому что надо же отвечать на вопрос, и отвечать основательно; разлетелись воробьи – те или другие мысли, которые окружали дела, –

разлетелись надолго, может быть, навсегда; но доминирует надо всем все же гостеприимная хозяйка – радость, что пришел некто, действительно жаждущий узнать о петрушках.

...Но куда деваются, когда захлопнется за ними дверь, эти молодые искатели истины в куклах? Никогда не видишь их больше. Да, захлопнешь за ними дверь, оглядишь комнату, принявшую вид поля сражения... вздохнешь и подумаешь: «Через несколько лет, когда меня не будет, а то, чему я учу, разойдется по нерадивым, неумелым, может быть, бесталанным, может быть, нечистым рукам, как придется меня ругать за распространение петрушечьего дела... Но все-таки есть надежда, что явится энтузиаст кукол, который сможет работать в новой области, завладевать необитаемыми островами, открывать новые горизонты, создавать совсем новые пьесы, черпать из хранилища, в которое трудно проникнуть, но из которого, раз проник, можешь черпать хоть тысячу лет... Должен же появиться молодой артист, который наберется настолько храбрости перед учителями, энергии и самостоятельности перед товарищами, что решится спрятать свое, может быть, красивое лицо за ширмами. Уж не красивее же Ефимова, который, однако, выходит из-за ширмы на публику только для того, чтобы сделать перед спектаклем сообщение о кукольном театре, если мы играем для взрослых».

Я привел этот отрывок потому, что тотчас же по выходе книги в 1925 году Нина Яковлевна подарила мне ее с надписью: «Молодому человеку из третьей главы» и сказала, что принялась писать эту главу, как только захлопнулась за мной дверь.

Это посвящение не показалось мне очень доброжелательным, так как по глазам Нины Яковлевны я понимал, что не во мне она видит преемника их театра: «ревнивый сторожевой пес» достаточно громко гремел своей цепью. Да и впоследствии, я думаю, Нина Яковлевна не считала меня преемником, тем более что я таковым не оказался. Любовь к куклам у нас одинаковая, но любим мы в них, по-видимому, разное.

Правда, этот «ревнивый пес» не помешал нам встречаться. Я несколько раз приходил к Ефимовым. Приносил им своих кукол, советовался. Рассматривал устройство кукол их театра: удивительную балерину, умевшую вертеться на одной ноге, «дедушку Крылова» в синем кафтане, волка с огромной щелкающей пастью, двух замечательных басенных мышей, у которых были большие головы, а вместо туловища просто свободно лежащие складки платка. (Если кто-нибудь из читателей книги зайдет в музей нашего театра, он увидит кукол Ефимовых в витринах музея.)

Конечно, и первый мой приход к Ефимовым и все

последующие принесли мне большую пользу. Прежде всего потому, что я познакомился с людьми, бесконечно увлеченными куклами, и людьми не серенькими, не заурядными, а талантливыми. Кроме того, я увидел много по-разному сделанных кукол. Рассматривать их, надевать на руку, пробовать играть ими было очень интересно, тем более что многие куклы перекликались с тут же стоящей по-театральному выразительной, всегда передающей движение скульптурой Ефимова из глины, кованой меди, дерева, фарфора.

Но, к сожалению, я не смог унести от Ефимовых ответа на основной мучивший меня вопрос – вопрос репертуара. Дело не только в том, что мой провал с представлением народного Петрушки навсегда отучил меня от подражания кому бы то ни было. И не в том также, что нас разделяла разность лет и разность эстетических вкусов. Дело в большем. В принципиальной разнице моих и ефимовских возможностей.

Несмотря на то, что отдельные сценки или интермедии в ефимовском театре разыгрывала иногда одна Нина Яковлевна, все представление в целом выглядело представлением настоящего театра, в котором были и занавес, и портал, и задник, и отдельные элементы декоративного оформления.

Большинство пьес и сценок Ефимовы играли вдвоем, а то и втроем (им иногда помогал их сын). Значит, одновременно на ширме их театра могли действовать четыре и даже шесть кукол. По кукле на каждой руке играющего актера. Да кроме того, Ефимовы располагали двумя принципиально различными голосовыми тембрами: мужским и женским. Каждому оставалось только искать разные тембровые окраски внутри своего диапазона. Как же я мог сравнивать репертуарные возможности Ефимовых с моими?

Но я вовсе не завидовал Ефимовым. Мне не хотелось превращать свои выступления в театр и приглашать для этого партнеров. Наоборот, мне нравилось показывать кукол одному из-за маленькой ширмы. Мне нравилось, что у меня нет ни занавеса, ни декоративных аксессуаров и что ширма складывается и раскладывается на глазах у зрителей. Чем меньше проходило секунд с того момента, как я, объявив номер, заходил за ширму, до того момента, как появлялась первая кукла, тем больше это мне нравилось, тем больше доставляло удовольствия. В этом был какой-то эффект легкости и простоты, и я за него очень держался.

А раз у меня только две руки, значит, одновременно действующих кукол могло быть тоже только две. Меня не смущало то, что два разных героя, две разные куклы, надетые на руки человека, должны уметь жить и двигаться в разных ритмах,

часто совсем не синхронно. Наоборот, мне нравилось подчинять свои руки разным ритмам, играть одновременно два разных, если так можно выразиться, физико-ритмических образа.

Одним словом, я ревниво оберегал мою «одинокость» за ширмой. Пожалуй, в этом я продолжал традицию народных петрушечников, но эта традиция обязывала меня ко многому, и прежде всего к поискам репертуара, который был бы под силу одному актеру.

Неиспользованная удача

Потерпев поражение на инсценировке рассказов и стараясь уйти от литературного диаложного сюжета, я снова сделал крутой поворот: отказался от всякого диалога и перешел на чисто физический сюжет, то есть на пантомиму.

Это желание родилось, по-видимому, от тех немых «слуг просцениума», которые так смешно вытаскивали кровать, что побеждали основных хозяев сцены, обладавших разговорной речью. Вот мне и захотелось взять какое-нибудь обычное физическое действие. Ну, например, поставить самовар.

В игрушечном магазине я купил очень хороший самовар. Он был совсем как настоящий. Блестящий, медный. Так как негр по-прежнему оставался одной из самых любимых, самых «игровых» кукол, то он и начал ставить самовар.

Он притаскивал его на ширму, потом уходил и сейчас же возвращался с маленьким ведерком, полным настоящей воды. Снимал с самовара конфорку, потом крышку, наливал воду, закрывал крышку и снова уходил, чтобы принести горящую лучину. Запихивал лучину в трубу, дул на нее сверху и снизу сквозь дырочки поддувала, чтобы лучина разгорелась, и снова убегал. Приносил маленький сапог, надевал его голенищем на самоварную трубу и старательно раздувал самовар сапогом.

Тут пантомима нарушалась. Негр, дожидаясь, пока самовар вскипит, присаживался на край ширмы и начинал, как всегда, заикаясь, рассказывать зрителям какую-то чепуху. Увлекшись своей болтовней, он не замечал, что самовар уже «поспел». Снизу, сквозь самовар, была проведена трубочка, через которую я резиновой грушей выдувал тальк. Самовар окутывался клубами «пара». Негр вскакивал, пробовал схватить самовар, обжигался, дул на свои ладошки, опять хватался за самовар и опять обжигался.

В конце концов самовар «уходил», то есть вразвалку шел по ширме и скрывался. Расстроенный негр бежал за ним.

Вот и все. На этом представление заканчивалось.

Для моей дальнейшей работы этот номер имел большое значение, так как обнаружилось, что давать куклам чисто физические задачи действительно очень интересно. Кукла для того и создана, чтобы двигаться. Только движение делает ее живой, и только в характере ее движения возникает то, что мы называем поведением. А в поведении, в физическом поведении куклы рождается ее образ. Конечно, и текст (если он есть) имеет огромное значение, но когда произносимый куклой текст не овеществляется в ее жесте, он отрывается от куклы и повисает в воздухе. Жест и движение могут существовать и без слова, но слово без жеста во всякой роли, а тем более в роли, исполняемой куклой, как правило, невозможно. Я говорю, конечно, о слове, идущем от видимого его носителя, потому что слово, звучащее за сценой, возможно во всяком театре, в том числе и в кукольном.

Но так как сплошная жестикуляция на каждой фразе бессмысленна, а при неизбежной ограниченности своего жеста кукла становится надоедлива повторностью жестикуляции, то очень часто бывает просто необходимо заменить жестикуляцию физическими задачами.

В номере с самоваром эти задачи были в чистом виде. Как бы ни был короток сценарий этого номера, его «физический сюжет» все-таки был удачей, так как раскрывал возможности куклы. Но удача эта была мной совсем не использована.

Даже в учебных этюдах, в школьных упражнениях нельзя давать задачи только на физическое действие. Прежде всего потому, что таких физических действий в отвлеченно чистом виде в жизни не бывает. Если человек что-либо делает, то делает он это с какой-то целью, с отношением к своей физической задаче. Именно это отношение и создает физическое поведение, то есть движение осмысленного существа, а не робота.

Даже колоть дрова всякий человек будет по-разному, в зависимости от того, хочет ли он поскорее натопить промерзшую комнату или похвастаться силой и ловкостью перед смотрящей из окна девушкой. Разные темы, разные задачи физических поступков иногда коренным образом меняют характер этих поступков.

Но в жизни о теме и задаче своего физического поведения не думаешь, потому что они всегда существуют, а вот на сцене необходимо их точно знать раньше, чем открыл рот и сделал движение, так как иначе твое поведение будет бессмысленным.

Я удачно придумал физическое поведение и совсем не подумал о том, зачем негру надо ставить самовар и что, наконец, весь мой номер значит. Естественно, что бессмысленный, бестемный номер не мог удержаться в репертуаре, хотя внутри

него было много смешного.

Это тем более обидно, что в номере этом была еще и другая не использованная мною удача.

Еще в детстве, играя с Би-ба-бо, я часто заставлял его перелистывать страницы книги, переворачивать листы газеты и читать ее, водя кукольной рукой по строчкам газетного столбца. Я заставлял Би-ба-бо, а впоследствии моего негра играть на рояле «Чижика», дергать струны гитары и пугаться возникающего звука; брать обеими руками карандаш или кисть (одной рукой кукла ничего не могла взять) и рисовать на бумаге или на холсте рожицы.

В этой встрече условной куклы с чем-то безусловным, принадлежащим к миру человека – с карандашом, газетой, гитарой, – была особая острота. Она смешила и меня и других, но я почему-то ни разу не попробовал перенести эту встречу на ширму. Наоборот, я старался, чтобы все аксессуары кукол и по форме, и по масштабу, и по материалу принадлежали к миру кукол, а не к человеческому миру.

Я думал, что и купленный мною игрушечный самовар тоже будет «кукольным», но он был по размеру такой большой, а по материалу такой настоящий, что рядом с куклой, изображающей человека, оказался не изображающим самовар, а просто самоваром. Такими же безусловными, а не изображенными были и вода, и лучина, и огонь.

Встреча куклы-негра с этими совсем не кукольными, безусловными предметами была так забавна и обаятельна, что, по существу, только она и создавала некоторый успех этому во всем остальном совершенно бессмысленному номеру.

Сюжет и тема

Вторая сделанная мною пантомима называлась «Омолаживание».

К доктору приходил больной. Доктор его внимательно осматривал, выслушивал и выстукивал. Больной поворачивался то спиной, то грудью. Делал глубокие вдохи. Затем доктор брал большой настоящий ножик, надпиливал больному шею по окружности, крепко ухватывал голову обеими руками и начинал ее крутить сперва в разные стороны, а потом вокруг шеи так, как отвинчивают гайку. Наконец голова отделялась от шеи, доктор ее уносил и приносил другую, молодую и красивую. Новую голову было довольно трудно поставить на место, так как больной без головы тыкался в разные стороны, как слепой. Наконец доктор, улучив подходящий момент, успевал надеть голову на шею и

потом навинтить ее плотно, чтобы она крепко держалась. Больной ощупывал новую голову руками, видимо, оставался ею доволен и, пожав руку доктору, уходил. На этом номер кончался.

По сравнению с «Самоваром» «Омолаживание» было более сюжетным, так как в нем была определенная драматургическая канва, но именно поэтому полное отсутствие темы и осмысленной идеи делало этот номер еще более беспомощным и бессмысленным. Я был обязан знать хотя бы, кто такой доктор и кто такой пациент. Но я этого не знал, да и не думал об этом.

А в то же время физический сценарий моего «Омолаживания» мог бы стать проводником и бытовой сатиры и политического памфлета.

Представьте себе, что пациент – кандидат в какой-нибудь зарубежный парламент и что он пришел к врачу с просьбой переменить ему голову, придав такую внешность, которая импонировала бы его избирателям и скрыла его действительную сущность. И сразу же номер встал бы на точные рельсы. Тема родила бы и характеристики персонажей и характер их поведения, позволила бы точно выразить идею, смысл номера и в то же время оставила бы в неприкосновенности сам прием.

А удача была большая, так как этот номер ни в какой степени не был подражанием «человеческому» театру. Он был куколен в самой своей основе. Но я не сумел воспользоваться этой удачей. Интересность сюжетной формы я принял за тему.

Единственно, чем я могу себя оправдать, это тем, что такую ошибку часто совершают даже профессиональные драматурги. И терпят неудачу только потому, что принимают сюжет за тему, в то время как самый занимательный сюжет с любым количеством сложных драматургических положений, но без темы – это мертворожденный ребенок.

Тема и время

Третья пантомима называлась «Любовь негра». В отличие от «Самовара» и «Омолаживания» это было целое представление в нескольких картинах.

В передней стенке ширмы я сделал квадратное отверстие с раздвигающимся занавесом и перебрасывал действие то в центр ширмы – в пространство, похожее на маленькую сцену, – то поверх ширмы, на то место, где у меня обычно играет кукла.

Завязка сюжета состояла в том, что негр встречался с беловолосой девушкой и влюблялся в нее. Так как он говорил только по-английски, а она только по-русски, то негр не сумел объяснить девушке свои чувства. Именно с этого момента и

начиналась собственно пантомима. Все дальнейшее действие шло без слов.

Огорченный негр надевал себе на шею петлю и прыгал с ширмы вниз. Тут я вытаскивал из куклы свою руку, и негр повисал на веревке совершенно бездыханным.

Появлялась девушка. Расчесывала волосы. Вдруг замечала повесившегося негра и падала в обморок.

Прибегала обезьяна (обезьяны выполняли роли слуг просцениума), неожиданно натыкалась на лежащую девушку, пугалась, пятилась, замечала повесившегося негра и опрометью кидалась звать вторую обезьяну.

Обе обезьяны осторожно подтягивали веревку вверх, освобождали негра из петли, выслушивали, делали искусственное дыхание, разводя в стороны его руки, опять выслушивали, опять разводили его руки и опять слушали. Дыхание явно появлялось, так как обезьяны радостно подпрыгивали и вдвое скорее двигали руки негра.

Наконец одна обезьяна убегала. Мне это было необходимо, так как негр не мог «ожить», пока я не освободил от обезьяны руку. Негр оживал, вторая обезьяна показывала ему на лежащую девушку и скромно уходила. У меня освобождалась рука для девушки. Негр махал над девушкой своей черной ручкой, осторожно и нежно дул в лицо. Девушка приходила в чувство, и они падали друг другу в объятия.

Две предшествующие пантомимы быстро сошли с моего репертуара, так как, несмотря на удачный для кукол физический сюжет, не имели темы, а значит, и смысла. В этой новой пантомиме был достаточно выгодный для кукол физический сюжет и в то же время была тема. Маленькая, но все-таки тема. С выводом, с идеей. Вероятно, идею можно было бы сформулировать так: «Для любви не нужно слов. И без слов любящие могут понять друг друга».

Почему же пантомима эта тоже просуществовала очень недолго, даже меньше, чем «Самовар» и «Омолаживание»?

Потому что ее сюжет был больше темы. Маленькая, наивная тема годилась бы для короткой шутки. Тогда она была бы забавной и, как шутка, закономерной. Она даже не казалась бы наивной и маленькой. Но эта же тема никак не могла послужить материалом для сравнительно длинной, развернутой мелодрамы, пусть иронической, но все-таки мелодрамы.

Сюжет не должен быть больше темы. А тут именно так и получилось.

Есть люди, которые любой остроумный анекдот уничтожают, рассказывая его слишком долго. От этого смысл анекдота кажется

просто глупым. Вот и я слишком долго рассказывал любовный анекдот негра и беловолосой девушки, уничтожив и без того маленькую тему.

Между темой и временем есть жестокий закон пропорции. А так как помимо общей темы во всякой театральной постановке есть еще и тема акта, тема картины, тема эпизода и даже тема фразы, то этот закон времени является одним из серьезнейших законов. Он гораздо сложнее, чем такие понятия, как «долго», «затянуто» или «скучно».

Простое сокращение времени вовсе не всегда улучшает дело. Иногда приходится увеличивать тему фразы, эпизода или акта и этим восстанавливать пропорцию, иногда наоборот – целиком выкидывать целую картину или акт.

Законы времени в театре кукол, пожалуй, еще строже и жестче, чем в театрах других видов, и теперь в своей режиссерской работе я стараюсь быть очень внимательным к композиции времени. Но тогда я не догадывался о причине неудачи и поэтому композиционно перестроить придуманную пантомиму был не в силах.

С вопросом о соотношении сюжета, темы и времени мне пришлось еще нагляднее и еще острее встретиться много лет спустя в работе над документальными фильмами, о чем и будет особый разговор.

Причины успеха

Итак, я рассказал если не обо всех, то о большинстве моих работ периода «домашней самодеятельности» и дал им не очень хорошую оценку.

Чем же в таком случае можно объяснить, что мои выступления с куклами все-таки имели какой-то успех? И успех не только дома или в гостях, но и у квалифицированных зрителей: актеров, писателей, художников? Чем можно объяснить, что в журнале «Красная нива» еще в двадцать пятом году появилась довольно большая и лестная для меня статья писателя Павла Сухотина?

Я объясняю это двумя причинами.

Первая причина состоит в том, что в этих очень несовершенных вещах я был искренен.

Ведь оценка, которую я им дал, произведена мною сейчас с позиции моего сегодняшнего ощущения искусства. И, конечно, если бы я сегодня попробовал сыграть «Самовар», «Омолаживание» или «Любовь негра», то сыграл бы любую из этих вещей вдвое хуже, чем играл раньше. Хуже только потому, что

потерял веру в них, поняв их недоброкачественность. И, следовательно, не мог бы быть искренним. Но тогда мне вовсе не казалось, что это так плохо, и я искренне увлекался тем, как негр ставит самовар.

Если моего «народного Петрушку» погубило отсутствие искренности, то наличие искренности спасло очень несовершенные пантомимы.

Второй причиной сравнительной успешности моих выступлений была новизна жанра.

Тогдашние мои зрители либо вовсе не знали кукол, либо знали их очень мало. Самый факт живой, двигающейся фигурки казался интересным и привлекательным.

Если бы моим теперешним зрителям, особенно москвичам и ленинградцам, перед которыми выступал сотни раз, я сейчас показал свои первые работы, то, конечно, я бы провалился. Кроме недоумения, они ничего бы не вызвали. Но тогда появление на концерте человека с маленькой ширмой, показывающего кукол, было новым и тем самым интересным.

Третьей причиной было то, что мои куклы не повторяли старых форм, никому не подражали, не выглядели стилизацией, а делали какое-то свое, правда, несовершенное, но все-таки новое дело.

И, наконец, основной причиной успеха было то, что центром каждого выступления всегда оставались два моих старых номера: «Минуточка» с обезьянками и «Я помню день» со стариками. А эти номера обладали некоторыми положительными свойствами.

Во-первых, они были по тому времени злободневными, так как оба романса у большинства зрителей были на слуху. Во-вторых, эти номера были наиболее точны по форме. И в-третьих, они были наиболее новы по жанру – ибо они же его и родили, – жанру «романсов с куклами», которого раньше не было на эстраде.

Вот почему на этих двух вещах и держался мой успех.

Именно они и спасали меня от полных провалов.

Зрители – учителя и помощники

Вероятно, осень двадцать пятого года нужно считать концом периода «домашней самодеятельности». Она прервалась чисто механически моим отъездом в большую гастрольную заграничную поездку вместе с Музыкальной студией Художественного театра.

По возвращении в Москву я довольно быстро оказался уже профессиональным эстрадником, и мои выступления с куклами приобрели характер регулярных концертов. Вот почему сейчас, в

последний раз оглядываясь на весь мой допрофессиональный путь, я вспоминаю не только те в большинстве беспомощные шаги, которые я делал, но и многих из тех людей, которыми я был окружен и без которых, вероятно, не ступил бы ни шагу.

С моими теперешними зрителями я встречаюсь только в момент выступления на концерте. Их отношение к моим куклам определяется смехом, тишиной, аплодисментами. Конечно, и сейчас бывает, что кто-то из присутствующих на концерте знакомых делится потом со мной своими впечатлениями, но сравнительно с общим количеством концертов и тем более с общим количеством зрителей словесные оценки приходят ко мне из зрительного зала очень редко.

А вот в период «домашней самодеятельности» сейчас же после каждого выступления я слышал его оценку и мог понять, что именно показалось хорошим и что плохим. Зрители становились учителями и помощниками.

Конечно, сейчас мне даже невозможно перечислить всех тех, кто своим добрым отношением, своими советами и практической помощью привел меня к моей сегодняшней профессии. Но о некоторых я обязан сказать, так как их имена определяют и время и характер моих выступлений с куклами.

Среди людей, к которым должна быть обращена моя благодарность, особое место занимает человек, оказавшийся не только зрителем, но и устроителем моих концертов. Это – Борис Пронин. Мы познакомились с ним на одном из вечеров студентов консерватории А. Г. Шора, где я показывал кукол.

Он любил людей искусства и постоянно стремился объединить актеров разных театров, художников, писателей вокруг какой-нибудь веселой и всегда творческой затеи. Пронин был влюблен искренно и бескорыстно в своих друзей: в Москвина, Алексея Толстого, Качалова, в каких-то поэтов, скульпторов или гитаристов. Он постоянно кого-то «открывал» и спешил показать свое открытие друзьям.

В голове Бориса Пронина одна фантастическая идея сменяла другую. Он всегда что-то организовывал. То какие-то клубы, то маленькие театрики, то удивительные по форме концерты или просто вечеринки, в центре которых были чьи-либо выступления: чтение стихов или пьесы, или слушание «открытой» им таборной певицы.

Конечно, Пронина можно было бы назвать и легкомысленным авантюристом, но никто не мог заподозрить его в стремлении к личной наживе, в преследовании личных карьерных или тщеславных интересов. Наоборот, во всех затеваемых им «авантюрах» Пронин гордился не своей ролью организатора, а

теми людьми, которых он в эту «авантюру» вовлекал.

Пронин – удачливый неудачник. Удачливый потому, что многие его фантазии на первых порах осуществлялись. Его любили, на его зов шли, а горячий темперамент Пронина преодолевал все технические препятствия. Но этот же темперамент и губил затею, и она часто лопалась, как разноцветный мыльный пузырь.

Увидев моих кукол, Пронин, по-видимому, отнесся к ним как к очередному своему «открытию» и тут же решил организовать кукольный театр в подвале, непременно в подвале. Чтобы были своды, деревянные лавки, железные висячие фонари. Вообще что-то средневековое.

Подвал не вышел. Не нашлось помещения. Но зато нашелся чердак, и Пронин мгновенно решил организовать артистический клуб – «Мансарду». И организовал-таки.

На открытии «Мансарды» выступали Василий Иванович Качалов, негритянская певица Коретти Арле-Тиц, поэт Василий Каменский. На этом же концерте показывал своих кукол и я.

После этого вплоть до самого конца «Мансарды» я часто бывал там. Тогда ведь еще не было Дома работников искусств. «Мансарда» была единственным местом, где встречались актеры, писатели, художники, музыканты.

Правда, материальная база «Мансарды» строилась на большой плате за вход, которую должны были вносить «посторонние». «Посторонними» были нэпманы со своими эксцентрически одетыми дамами.

Но люди, принадлежавшие к искусству, не платили за вход на «Мансарду» ничего. Среди них было много больших и талантливых людей. На «Мансарде» звучала прекрасная музыка, пелись романсы, читались стихи, велись горячие споры о литературе и театре. Для меня встречи с большими людьми искусства были так значительны и так интересны, что я часто засиживался на «Мансарде» до рассвета, слушая во все уши и глядя во все глаза.

Наверное, я был самый молодой среди всех собиравшихся на «Мансарде», но обращались со мной как с равным. Кукол любили, и даже бывали вечера, целиком посвященные моим куклам.

Вот за это я и должен благодарить Бориса Пронина. Мне была нужна и полезна дружеская, доброжелательная критика больших, талантливых людей искусства, а после каждого выступления неизбежно возникали разговоры, давались советы. Кому-то нравилось одно, кому-то – другое.

Но, конечно, не только Пронина и посетителей его «Мансарды» должен благодарить я за помощь, тем более что со

многими из тогдашних друзей я продолжал встречаться и дружить долгие годы, а некоторые, так же как и я, оказались связанными с куклами профессионально.

Мария Яковлевна Артюхова, смастерившая свою первую куклу одновременно со мной, делала кукол для многих театров страны. Писатель Андрей Павлович Глоба, на квартире которого я когда-то показывал неудавшиеся мне инсценировки, впоследствии написал пьесу для кукольного театра «Джим и Доллар». Этой пьесой и открылся в 1932 году Государственный центральный театр кукол. Мой первый аккомпаниатор – Наталья Павловна Александрова – стала впоследствии концертмейстером и композитором нашего театра, написала прекрасную музыку для ряда его спектаклей.

Многих из моих лучших друзей – помощников и свидетелей зарождения моей профессии – не стало.

Умерла Ксения Ивановна Котлубай, мой друг и учитель. Умер Иван Афиногенович Зайцев. Когда я начинал писать эту главу, Нина Яковлевна Симанович-Ефимова была жива и звонила по телефону о том, что хочет передать в музей нашего театра своих кукол, так как уже давно они с Иваном Семеновичем Ефимовым с куклами не выступают. А через несколько месяцев морозным солнечным утром мы хоронили Нину Яковлевну на Лефортовском кладбище.

Больше пятидесяти лет прошло с тех пор, как умерла моя первая жена Софья Семеновна Образцова-Смыслова. Это она выкраивала и шила платья моих первых кукол: негра, стариков, Сантуцци. Она вышила цветами мою первую ширму и сделала на нее чехол, чтобы ширма не пачкалась при переноске. Она же была и самым первым зрителем и самым первым критиком каждого нового номера.

В сорок девятом году умер мой отец, академик Владимир Николаевич Образцов. Наши профессии были совсем разные. Кажется, что может быть общего между инженером-транспортником и работником театра, да еще театра кукол? А в то же время влияние отца на мою работу было очень большим и глубоким. Интересуясь моей работой, он смотрел каждую мою новую роль в театре, каждый новый номер с куклами, каждый поставленный мною спектакль. И его простые, честные суждения часто были важнее для меня, чем суд профессионалов.

В тридцать первом году, через три года после смерти моей жены, я женился во второй раз. Ольга Александровна Шаганова-Образцова, актриса Второго МХАТа, стала приемной матерью моих детей (девятилетнего сына и трехлетней дочери, никогда не видевшей своей настоящей матери) и моим партнером по

концертной деятельности. С первых же дней нашей совместной жизни Ольга Александровна стала аккомпанировать мне на рояле во время моих выступлений с куклами. Наша совместная концертная деятельность все увеличивалась и увеличивалась, а значит, увеличивалась и «домашняя самодеятельность», так как процесс рождения каждого нового номера проходил все те же стадии домашнего выдумывания и репетирования. В этом процессе Ольга Александровна была не просто аккомпаниатором, но фактически участником создания идеи номера (были ли это «Пьяница» или «Хабанера», «Укрощение тигра» или «Вернись»).

Многие из тех, кого я благодарил за помощь, за дружбу, за любовь, умерли, но моя благодарность Ольге Александровне продолжается на каждом концерте. Без нее, с другим аккомпаниатором, я не выступаю никогда. Очень скоро мы будем праздновать золотую свадьбу. И будет этот праздник золотой свадьбой и наших совместных выступлений. Тысячи их было – и в городах нашей страны и в тридцати пяти странах мира. Это полвека всегда опасных (актер не может не бояться провала), всегда ответственных (за границей мы ведь не только за себя, мы за страну свою отвечаем), всегда горячих, всегда прекрасных встреч с глазами сотен тысяч зрителей. Это полувековой концертный кросс по пересеченной местности земного шара. И всегда вдвоем.

Глава десятая
«Позитивы» и «негативы»

Весной двадцать седьмого года я сделал два новых номера: романс Даргомыжского «Титулярный советник» и цыганский романс «Мы только знакомы». Они сильно отличаются друг от друга не только по сюжету, теме и персонажам, а по самому отношению к авторскому материалу.

Оба номера до сих пор живут в моем репертуаре, но принадлежат к двум прямо противоположным группам работ.

«Титулярный советник» в том виде, как его изображают куклы, нисколько не обиден для автора романса, так как не меняет ни содержания, ни темы, ни музыкального рисунка, а романс «Мы только знакомы» вывернут куклами наизнанку; здесь куклы обижают автора, опрокидывают тему.

Номер «Титулярный советник» позитивен по отношению к автору, «Мы только знакомы» правильнее назвать «негативом».

Рассказывая о своих профессиональных концертных номерах, я хочу в дальнейшем идти не по хронологии их возникновения, а по сходству или противоположности их сущности, и в этой главе буду говорить только о «позитивах» и «негативах».

Пьеса в четыре строчки

Вернувшись в двадцать шестом году из заграничной гастрольной поездки, я сделал куклу, внешне похожую на понравившегося мне Спейбла (о котором я расскажу в главе «Дневник памяти»), с той только разницей, что Спейбл – кукла на нитках, а моя надевается на руку.

Сделал я эту куклу без всякого расчета на какую-то определенную роль, но она оказалась такой смешной, что довольно быстро взяла на себя чуть ли не весь репертуар негра и, кроме того, роль доктора в «Омолаживании». Долгое время эта кукла так и называлась «доктор». С «доктором» я и начал пробовать играть «Титулярного советника», сшив ему форменный мундир с блестящими пуговицами. Генеральской дочерью на первых порах стала бывшая Сантуцци.

Много лет прошло с тех пор, как я впервые показал зрителю «Титулярного советника», но моя любовь к этому номеру до сих пор не прошла и не уменьшилась. Я люблю каждую фразу, каждое слово, каждую ноту и каждую паузу этого произведения Даргомыжского.

Люблю прежде всего за то, что в нем текст и мелодия абсолютно слитны и предельно лаконичны по форме. Причем лаконичность эта не выдуманная, не нарочитая, а рождена идеей. Это схема законченного драматургического произведения, в котором сама схематичность является его внутренней темой. В нем создана *формула* любовной трагедии, а *формула* трагических переживаний почти неизбежно дискредитирует их, становясь иронией.

Целое событие, целая пьеса заключена в четыре стихотворные строчки с одинаковой рифмой в каждой строке.

В первой строчке характеристика героев:

strОн был титулярный советник. Она – генеральская дочь.

Так как герои находятся на разных ступенях чиновной лестницы, то в этой характеристике уже ощущается «опасность», и, следовательно, первая строчка является одновременно и завязкой сюжета.

Дальше идет развитие этого сюжета. В романе оно могло бы быть главой, в спектакле – картиной, в лирическом стихотворении оно заняло бы несколько строф, а здесь это опять только строчка:

strОн скромно в любви объяснился, она прогнала его прочь.

По существу, в этой строчке не только развитие, но и кульминация, а в двух следующих строчках уже развязка:

strПошел титулярный советник и пьянствовал целую ночь.

strИ в винном тумане носилась пред ним генеральская дочь.

Развязка эта неожиданна своей обыкновенностью. Герой не застрелился, не повесился, а просто напился. Мелкому чиновнику не по чину большая трагедия. Ему полагается пьянство. И такая возлюбленная, как генеральская дочь, для него может быть только галлюцинацией. По существу, это маленькое стихотворение – великолепная социальная эпиграмма.

Композитор разбил каждую строчку на две литературно-музыкальные фразы, а каждую четвертую фразу повторил. Получилось два равных пятистишия:

Он был титулярный советник.
Она – генеральская дочь.
Он скромно в любви объяснился,
Она прогнала его прочь.
Прогнала его прочь…

Пошел титулярный советник
И пьянствовал целую ночь.
И в винном тумане носилась пред ним

Генеральская дочь.
Генеральская дочь...

В каждой литературно-музыкальной фразе удивительным образом заключено законченное физическое действие, и поэтому для изображения такой фразы куклами не надо было ничего придумывать, расширять или доигрывать. Наоборот, нужно было только слушать и слушаться композитора, подчиняясь рисунку его фразы, а слушаться автора всегда приятно.

В конце фразы: «Он был титулярный советник» – на ширме появляется кукла – титулярный советник. Дальше у композитора пауза. Она замечательна потому, что усиливает точку, законченность фразы. Но для меня эта пауза важна еще и тем, что дает зрителям время рассмотреть маленького, жалкого, смешного человечка.

Вторую фразу: «Она – генеральская дочь» – я пою чуть шире. Это определяет значительность героини. В конце этой фразы на противоположной стороне ширмы появляется кукла – генеральская дочь. И опять у композитора пауза, опять время для оценки зрителем тупой и кичливой девицы.

На третьей фразе: «Он скромно в любви объяснился» – *он* становится перед *ней* на колени, а на четвертой фразе: «Она прогнала его прочь» – *она* гордо вскидывает голову и отворачивается.

Пятая, повторная строчка «Прогнала его прочь» музыкально подтверждает смысловую законченность всего эпизода, а мне дает время закончить физическое действие. На этой фразе генеральская дочь удаляется, а титулярный советник тоскливо поникает.

Начинается второе пятистишие. На его первой фразе титулярный советник тяжелыми ритмичными шагами медленно идет вдоль ширмы, на второй фразе пьет водку прямо из горлышка бутылки, на третьей роняет бутылку, пьяно раскачивается и падает навзничь, стукнув затылком о край ширмы.

Тут перед титулярным советником должен возникнуть образ предмета его любви: «И в винном тумане носилась пред ним генеральская дочь». Можно было, конечно, сделать из тюля куклу «видения». Я так вначале и хотел, но потом понял, что тогда финал станет псевдоэффектным, даже романтичным, а ведь самая суть этого финала – в его прозаичности, отсутствии какой бы то ни было романтики.

Вот почему никакого «видения» у меня нет. Титулярный

советник лежит навзничь и пьяно рассуждает ногами, чертя ими в воздухе какие-то фигуры в ритме отдельных слогов. Ведь композитор написал под этой фразой: «медленно», и от этого каждая нота-слог становится по-пьяному затрудненной: «ге-не-раль-ска-я дочь». Перед словом «дочь» титулярный советник поднимает одну ногу вверх, внимательно на нее смотрит и, явно приняв свою собственную ногу за возлюбленную, пылко обнимает ее обеими руками на последней ноте романса.

Помимо музыкальных достоинств, сатиричности, точной темы и точного сценария физических действий в этом романсе есть еще одна особенность, благодаря которой игра кукол органично соединилась с пением.

Весь романс идет от третьего лица. Нет ни одной фразы, принадлежащей герою. После того как я столько раз терпел поражение на диалогах, повествовательное пение без всякой обязанности влезать голосом в куклу показалось мне счастьем.

Встреча условного с безусловным

Следующим после «Титулярного советника» позитивным номером была песня Корчмарева «Про дьякона». Ее тема антирелигиозная, вернее, даже антиклерикальная, в какой-то степени перекликающаяся с чеховской «Канителью».

Содержание простое. Набожная кума Матрена приходит к дьякону, дает ему пятачок и просит помянуть души усопших Акулины, Марфы, Груши, Парамона, Филимона да еще помолиться за здравие Спиридона… Дьякон возмущен маленькой платой за такой большой список имен и ругает Матрену. Она обижается, берет пятак обратно и в свою очередь ругает дьякона.

Правда, эта песня не целиком идет от третьего лица, есть фразы, взятые в кавычки и принадлежащие героям, но они смешно построены на повторах, да, кроме того, это все-таки пение, а не разговорный диалог, и поэтому в точном подражании голосу кумы или дьякона необходимости нет. Достаточно небольшого изменения тембра.

В обоих этих номерах – ив «Титулярном советнике» и в «Дьяконе» – помимо их позитивности по отношению к авторам есть нечто, что их объединяет не только друг с другом, но и с неудавшимся номером «Самовар».

Титулярный советник пьет из настоящей стеклянной бутылки, а дьякон зажигает на аналое настоящую свечку, и она горит настоящим живым огоньком. Если титулярному советнику заменить бутылку на бутафорскую, а дьякону не зажигать свечку, то оба номера потеряют по крайней мере половину своей

театральной выразительности и остроты.

Вначале у моего титулярного советника была маленькая бутылочка, так называемая сотка. Мне казалось, что она правильна, так как похожа на кукольную и ближе к кукле по пропорциям. Но однажды, приехав на концерт, я обнаружил, что забыл эту бутылочку дома. Так как в то время мой репертуар состоял всего из двух или трех номеров, я не мог отказаться от исполнения «Титулярного советника» и поэтому, достав тут же, в клубе, обыкновенную пол-литровую бутылку из-под водки, решил рискнуть в этом концерте заставить героя пить из не подходящей по размеру бутылки.

И вот в то время как появление маленькой бутылочки зрители обычно встречали только легким шорохом, большая бутылка вызвала взрыв хохота и аплодисменты. Зрители рассмеялись не просто на то, что бутылка слишком велика, а главным образом на то, что этот размер подтверждал ее настоящесть рядом с ненастоящим, изображенным человеком. Конечно, эту бутылку я навсегда оставил жить в этом номере и ругал себя только за то, что не догадался сразу взять большую бутылку и понадобился «несчастный случай», чтобы исправить мою недогадливость. А ведь догадаться я мог, так как у меня уже был опыт встречи куклы с «настоящим» самоваром.

Случай с бутылкой научил меня пользоваться приемом встречи условного с безусловным уже сознательно, а в дальнейшем я понял, что такие встречи возможны и существуют не только в театре кукол, но и во всяком другом виде театра, да и в литературе тоже. Возникают они чаще всего как некоторые нескрываемые отвлечения от сюжета, темы или пространства и своей неожиданностью создают особую силу воздействия на воспринимающего.

В драматургии встречу условного с безусловным легко обнаружить у Гоцци, когда в условном сюжете фантастической сказки Труффальдино, Тарталья или Панталоне говорят злободневные остроты, относящиеся к безусловным событиям или людям реальной жизни того времени.

То же самое есть и в комедиях Шекспира, и в русском старинном водевиле, и, как предельно прекрасное по смелости и остроте приема, в удивительных пушкинских отвлечениях, благодаря которым неожиданно на одной странице встречаются изображенный человек Онегин с реально существующим автором и предполагаемым читателем:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на брегах Невы,

Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я;
Но вреден север для меня.

Приведя этот пример встречи условного с безусловным, я вовсе не хочу сказать, что моя находка, соединившая условную куклу с безусловной вещью, хоть в какой бы то ни было степени соотносится с гениальными строчками Пушкина.

Я хочу этим сказать, что не сделал никакого открытия. Но для меня самого это было открытием, позволившим неожиданно объединить некоторые явления искусства, ранее казавшиеся мне различными.

А в практике искусства «открытие» давным-давно открытого, вероятно, закономерно и неизбежно. Ведь многие законы этой практики понять умом часто недостаточно даже для того, чтобы повторить пройденное другими. Необходимо многое заново находить самому, как будто до тебя никогда этого не было.

Отец и ребенок

Встреча куклы с безусловным есть и еще в одном из моих «позитивов» – в колыбельной из цикла «Детская» Мусоргского.

Я пою эту колыбельную не за ширмой, а просто стоя на эстраде. Кукла надета на правую руку. Левой рукой я поддерживаю ее снизу, как держат грудного ребенка.

Тяпа – так назвал этого ребенка Мусоргский – одет в простую белую распашонку, но куклы, по существу, нет, а есть только кукольная голова, а дальше пустой трехпалый халатик, который я и надеваю на руку. Халатик застегнут, так сказать, на спине Тяпы, то есть на тыльной стороне моей руки, чуть пониже запястья. Когда я выхожу из-за ширмы, Тяпа лежит на моей левой руке спиной к зрителям, уткнувшись носиком мне в подмышку. Зрители видят только затылок Тяпы да мою живую левую руку, которая ни во что не преображается, а так и остается моей рукой. Выхожу. По зрительному залу проходит смешок. Вероятно, только потому, что я, которого они видели уже на протяжении часа как человека, объявляющего следующий номер, вдруг оказался «папой».

Пауза. Довольно большая. Я внимательно смотрю на Тяпу, и вдруг он взял да чуточку пошевелился, укладываясь поудобнее. И в ответ дружный смех зала, не очень сильный, а, скорее, по-доброму удивленный. Оказывается, ребенок-то живой. Поправляя

рубашечку Тяпы, я приоткрываю его спину, и она, совсем уж неожиданно, оказывается просто настоящей, созданной из моего, человеческого тела.

Зрители смеются. Куклы-то, значит, нет. Казалось бы, дальше мне делать нечего. «Трюк» раскрыт. А фактически только тут я начинаю петь колыбельную, прерывая пение только на отдельных концах музыкальных фраз (они подсказаны композитором), чтобы дать Тяпе соску, чтобы поцеловать Тяпу, чтобы подставить ему для поцелуя свою щеку, чтобы шлепнуть его, потому что он не хочет засыпать, лезет своей маленькой рукой мне в рот.

Наконец Тяпа заснул. Как раз там, где ему приказал это сделать композитор. Я осторожно вынимаю правую руку из халатика и теперь держу Тяпу на обеих руках.

Держу фактически только пустой халатик, а зрители сидят так тихо, будто действительно могут разбудить ребенка. Какого ребенка? Его же нет. Они это знают. Есть только детская головка да белая тряпочка.

На цыпочках я ухожу за ширму, и только тогда раздаются аплодисменты. Раздаются они в Москве, Ленинграде, Киеве, Владивостоке, в Париже, Белграде, Риме, Варшаве, Лондоне, Нью-Йорке, везде, где я только ни выступал. И не было ни в нашей, ни в других странах рецензии на мои выступления, в которых бы не говорилось о Тяпе. Он самый старый в мире живой ребенок. Ему больше пятидесяти лет, и умереть он может только вместе со мной, потому что у нас с ним одно тело.

Два персонажа – отец и ребенок – могли бы быть изображены двумя куклами, и тогда в их изображении не было бы никакой принципиальной разницы. Но в моей «Колыбельной» отец изображен человеком, а ребенок – куклой. Тут я, играющий отца, по отношению к Тяпе фактически являюсь тем же, чем является настоящая бутылка по отношению к кукле титулярного советника.

Соединение несоединимого становится средством особой выразительности. Разноприемность в изображении двух персонажей становится приемом номера в целом. Это тем более очевидно, что я одновременно являюсь исполнителем обеих ролей.

Моя правая рука, на которую надета кукла, живет в отличном от меня, самостоятельном образе и ритме. То, что кукла надета на руку, зрителю ясно сразу, как только я выхожу из-за ширмы. Это к тому же подтверждается распахнувшейся рубашонкой, обнаруживающей мою руку, уж вовсе ничем не прикрытую. А в то же время эта принадлежащая мне правая рука то ведет со мною же безмолвный диалог, то, не обращая на меня внимания, живет

самостоятельной жизнью.

Тяпа удивленно смотрит на зрителя. Я, поняв направление его взгляда, смотрю туда же и вдруг замечаю, что Тяпа уже давно глядит в другую сторону. И чем аритмичнее по отношению ко мне ведет себя кукла, тем сильнее правда ее поведения и тем острее воспринимает Тяпу зритель.

Меня увлекает в этом моем номере то, что, несмотря на абсолютно обнаруженный «секрет» куклы, на хохот, возникающий в целом ряде мест, зритель, какой бы он ни был – взрослый или детский, в огромном зале или в маленьком, – затихает до полной беззвучной тишины, когда Тяпа заснул и я осторожно уношу его за ширму.

И несмотря на эксцентричность приема, которым решен весь номер в целом, несмотря на соединение в нем подлинного человека с условной куклой, я все-таки считаю этот номер позитивным, то есть не противоречащим автору, потому что тема нежности и любви к ребенку в нем сохраняется, да и у Мусоргского она проведена сквозь иронию и названа им колыбельной «С куклой».

Но, обнаружив в целом ряде моих номеров интересность и остроту встречи условного с безусловным, я в дальнейшем понял, что прием этот, как, впрочем, и всякий прием в искусстве, – палка о двух концах, и вовсе не во всех случаях можно им пользоваться.

Наоборот, очень часто он может совсем нарушить правду изображенного, и нарушение этой правды будет не острым, не интересным, даже не эксцентричным, а просто неприятным.

Усиление темы

Я не стану в этой главе описывать все мои номера, которые отношу к «позитивам», так как о некоторых из них буду говорить в следующих главах в связи с другими темами. Но об одном из «позитивов» все-таки скажу сейчас, потому что номер этот сильно отличается от тех работ, о которых я только что рассказывал.

Это романс «С тобою мне побыть хотелось», написанный Гречаниновым на одно из стихотворений Гейне в русском переводе Плещеева. Привожу это стихотворение полностью:

С тобою мне побыть хотелось
Часок-другой наедине,
Но ты куда-то торопилась.
«Я занята», – сказала мне.

Я говорил, что я страдаю,

Что без тебя мне счастья нет...
Ты низко, чопорно присела
И засмеялась мне в ответ.

Чтоб грудь мне мукой переполнить,
Ты до конца осталась зла:
Как ни молил я, поцелуя
Ты на прощанье не дала...

Но ради бога не подумай,
Чтоб с горя застрелился я, —
Увы, все это раз уж было
Со мной, красавица моя!

И вот если «Титулярный советник», песня «Про дьякона» и «Колыбельная» мною просто иллюстрируются куклами, сохраняя сюжет и характеристики персонажей такими же, какими они сделаны Даргомыжским, Корчмаревым и Мусоргским, то романс Гречанинова сопровождается игрой кукол, изображающих не мужчину и женщину, а кошек, вернее, кота и кошку.

Вначале, еще на музыкальном отыгрыше, на ширме появляется рыже-белая кошка с голубым бантом на шее и голубыми же глазами. За ней почти в ту же секунду выскакивает черный, желтоглазый кот. Мгновение он смотрит на кошку и с первых же слов романса кидается в погоню.

Почти полтора четверостишия идет круговая скачка. Потом кот в любовной муке трется головой, шеей, всем корпусом о край ширмы, а кошка сперва, не глядя на кота, надменно сидит на противоположном углу ширмы, а потом резко поворачивается и зло прижимает уши. Прижал уши и кот.

Секунду они глядят друг на друга в упор, и потом, как всегда это бывает, происходит неуловимо быстрая драка, и кошка исчезает. Ее голова появляется в середине ширмы, в маленьком, специально прорезанном для нее замаскированном окошечке.

Кот глядит на убежавшую возлюбленную сверху, свесившись с ширмы. Он застыл в злобе, и только хвост вертится во все стороны. Кажется, что кот сейчас прыгнет с ширмы, и погоня начнется сначала, но он неожиданно усаживается и начинает спокойно умываться. Оказывается, кот вовсе не так уж распален страстью, как это казалось вначале. Ну, не удалось добиться кошачьей взаимности, так не удалось! Это не впервые и, в конце концов, не так уж для него важно.

Но если описанная мною любовная сцена разыгрывается

кошками, то почему же я причисляю этот номер к «позитивам»? Ведь Гейне, Плещеев и Гречанинов вовсе не кошек видели героями этой сцены. Конечно, перед их глазами были люди.

И все-таки мне кажется, что я прав, считая, что не опрокидываю темы авторов и не искажаю их. Ведь романс, как и стихотворение, написан иронически. Тема этого романса – насмешка над ложной «трагедией неразделенной любви». Я нисколько не извратил темы Гейне, а значит, и Гречанинова: я сохранил тему в неприкосновенности и только постарался театрально ее усилить.

Вероятно, это желание родилось у меня от протеста по отношению к некоторым исполнителям романса, не замечающим его иронического содержания.

В дальнейшем я убедился в этом на примере одного из крупных оперных певцов, часто исполнявшего этот романс на концертах.

Мы подружились с этим певцом во время наших совместных летних гастролей в Крыму. Как-то после концерта я попросил его честно рассказать мне, что ему понравилось в моем выступлении и что не понравилось. Перечислив номера, которые понравились, он в конце сказал, что кошки ему совсем не понравились и он не понимает, зачем мне понадобилось так зло высмеять хороший романс. Я не возражал, так как если мне не удалось убедить его искусством, то убедить рассуждением тем более нельзя.

На следующее утро меня на пляже окликнул характерный для большинства оперных певцов немного носовой «поставленный» голос:

– Товарищ Образцов! Подождите прыгать в воду! Вы знаете, вчера я вам сказал, что Гречанинов мне не понравился, а сегодня ночью я заново проговорил весь текст и понял, что вы правы. Подумать только! Ведь я тридцать лет пел этот романс как «классический», а он действительно «кошачий», то есть не кошачий, конечно, но кошки ему подходят. Он ведь злой, насмешливый, а совсем не любовный.

Таким образом, мои кошки были амнистированы и даже оперным певцом признаны позитивными.

«Неоцыганщина»

В начале этой главы я уже говорил, что почти одновременно с номером «Титулярный советник» сделал цыганский романс «Мы только знакомы» и что этот номер я отношу к «негативам».

«Негатив» – это не пародия. В нем не изменены ни текст, ни мотив, а в то же время тема автора опрокинута.

Собственно говоря, если считать исполнявшийся негром романс «Средь шумного бала» моим первым номером, то начал я именно с «негативов», потому что содержание романса Чайковского опрокидывалось: из лирического он превращался в комический. «Полунегативами» были и «Минуточка» Вертинского и «Я помню день» Борисова.

Таким образом, номер «Мы только знакомы» продолжал путь «негативов». Но сейчас я уже шел по этому пути сознательно.

Романс этот в то время был модным и относился к серии новых, так называемых «цыганских» романсов времен нэпа. Их возникновение было естественно, так как советская лирическая песня тогда только нарождалась, а память о цыганских романсах еще не остыла. Да к тому же и сам нэп был подходящей почвой для расцвета сентиментальной пошлости.

Я сделал двух собак-болонок и заставил их разыграть несложный сюжет романса, состоящий из счастливой любовной встречи и печального, холодного расставания.

Я стараюсь петь романс честно, не пародируя манеру цыганского исполнения, не педалируя фраз и сохраняя в неприкосновенности всю нежность и лиричность, которую стремились автор и композитор вложить в свое произведение. Мне это необходимо для того, чтобы этим утвердить авторскую тему, так как иначе нечего будет опрокидывать. А опрокидывание происходит от встречи романса с неожиданными персонажами – с собаками.

Если слушать мое выступление по радио, то ничто в романсе не покажется смешным, а в то же время зрители, сидящие в зале, все время смеются.

Это очень удивило однажды мою крестную мать, ту самую бабу Капу, о которой я рассказывал в главе «По дороге на сцену». Как-то я приехал навестить ее. В то время она была уже очень стара, не выходила из дому и уж, конечно, не могла посещать концерты. Как только я вошел в ее комнату, она взволнованно спросила меня, что случилось со мной на концерте. Оказывается, она слышала радиопередачу концерта из Колонного зала Дома Союзов, в котором я выступал. С ее точки зрения, я хорошо пел трогательный романс, и если зрители смеялись, то, по-видимому, это было какое-то неприятное для меня недоразумение. Я постарался рассказать, над чем смеялись зрители, и в следующий раз, поехав к бабе Капе, захватил с собой собак, чтобы наглядно показать, чем же в конце концов я рассмешил зрителей концерта.

Но в совершенно таком же положении оказался бы не слушатель, а зритель моего номера, если бы этот зритель был глухой и только видел поведение собак. Может быть, он и

улыбнулся бы несколько раз на то, как две болонки треплют свои подушечки, лижут друг другу мордочки и обнюхивают хвосты. Конечно, улыбнулся бы, потому что на кукол трудно смотреть без улыбки, да еще к тому же на кукол, очень похожих на настоящих собак. Но этот зритель не смог бы понять, в чем заключается основное содержание номера.

Говорят, что всякий актер должен играть так, чтобы глухой по движениям понимал, что актер говорит, а слепой по словам догадывался, что этот актер делает. Это правило неприменимо к моим «негативам», так как только в соединении двух, по существу, противоречивых элементов – например, романса и собак, – только при встрече слышимого и видимого возникает содержание номера.

До сих пор я исполняю этот номер на концертах, хотя часть злости и остроты он потерял, так как романс перестал быть модным и никем не поется. Но в первые годы исполнения этого номера я, по-видимому, очень шокировал любителей таких романсов, и на одном из концертов сейчас же после того, как мои собаки разыграли «Мы только знакомы» и, повиливая хвостами, скрылись за ширмой, в зрительном зале раздался свист. Кто-то из зрителей был оскорблен в своей любви к этому романсу и возмущен тем, что я с этим романсом сделал.

Правда, концерт не кончился скандалом, так как на свистевшего стали шикать, и он, по-видимому, ушел из зала, а мне начали аплодировать и заставили повторить «Мы только знакомы» на «бис», но все-таки уехал я с этого концерта расстроенный, потому что слышать хотя бы одинокий свист актеру не может быть приятно.

Только после трезвого размышления я пришел к выводу, что огорчаться мне не надо.

Я же нарочно «портил» романс и, следовательно, неизбежно должен был обидеть тех, кто считал его содержательным и глубоким. Если я высмеивал пошлость, то, значит, насмешка направлена и против производителей этой пошлости и против ее потребителей.

«Роковая страсть»

А вот о следующем негативном номере придется рассказать с самого начала его возникновения. Он не был так ясно и точно придуман мною, как это было с романсом «Мы только знакомы». И в какой-то степени история этого номера поучительна тем, что иногда образ куклы, ее анатомия, ее выразительные возможности сами подсказывают если не тему, то сюжет.

Вначале я пытался соединить цыганский романс с часто встречавшимися в те годы газетными объявлениями об обмене комнатами. Мне хотелось, чтоб от этого соединения раскрылись и подлинное содержание цыганского романса и скрытое содержание газетного объявления.

Такие объявления легко расшифровывались. Если вы читали: «Меняем две маленькие комнаты в разных районах на одну большую», – то это значило, что люди поженились и хотят жить вместе. Если же вы читали объявление о том, что кто-то меняет одну комнату на две в разных районах, то это значило, что этот кто-то разводится.

И взял я цыганский романс «Не уходи». Вот слова этого романса: «Не уходи, побудь со мною! Здесь так отрадно, так легко! Я поцелуями покрою уста, и очи, и чело...»

Расчленив газетное объявление и цыганский романс на отдельные фразы, я чередовал фразы объявления, которые отдал мужчине, с фразами романса, которые были отданы женщине.

В результате получился своеобразный диалог.

Мужчина говорит: «Меняю одну большую комнату в центре...»

Женщина, отвечая, поет: «Не уходи, побудь со мною!»

Мужчина продолжает: «Все удобства: телефон, отопление, ванна».

Женщина поет: «Здесь так отрадно, так легко!»

Мужчина: «На две маленьких. Желательно в разных районах».

Женщина: «Я поцелуями покрою уста, и очи, и чело…»

Кончалось тем, что романс явно побеждал объявление. Любовь торжествовала над газетной прозой. Супруги кидались друг другу в объятия. Развод отменялся.

Все это мне казалось острым и по тому времени злободневным.

Я сделал двух кукол: тщедушного лысого мужчину и огромную женщину с длинными руками, которыми она должна была обнимать мужа и тащить его к себе.

Руки действительно удались. Они были сделаны из плетеных сетчатых трубок, которые употребляются для защиты электрического кабеля. Надетые на пальцы моей руки, эти длинные трубки при малейшем движении извивались как змеи.

Я стал репетировать, но довольно быстро выяснилось, что номер не получается.

Во-первых, вся моя затея показалась мне плоской и неостроумной, а во-вторых, женщина с ее длинными руками решительно отказывалась петь романс и стремилась танцевать. В танце ее руки принимали такие удивительные положения и были так выразительны, что не воспользоваться этим было бы просто

обидно.

И тогда возникла мысль о «Хабанере».

Я быстро переделал куклу. Сделал моей женщине красную юбку, черную шаль, высокий гребень и алые губы. Нарисовал мужчине баки и надел на него плащ.

Репетировал я, вероятно, всего час, не больше, и в тот же вечер показал новый номер на концерте.

С тех пор, вот уже много лет, если не на каждом концерте, то, во всяком случае, на большинстве из них, я исполняю «Хабанеру».

В чем же суть этого номера? В чем его тема? И если я называю его «негативом», то какого же автора я опрокидываю? Над кем я смеюсь? Над Бизе и его прекрасной музыкой? Над новеллой Мериме?

Нет, я не смеюсь ни над Бизе, ни над Мериме. Во всяком случае, мне очень не хотелось бы, чтобы мои зрители восприняли это так.

Отчасти я смеюсь над либретто, над тем положением, в какое попал Хозе благодаря либреттисту оперы. Ведь в новелле Мериме Хозе и Кармен – это два очень сильных человека, две равнозначные и равноценные, хотя и полюсные, индивидуальности. Встреча двух полюсов рождает трагедию. А в либретто оперы этого не произошло. Все «мужское» отдано Тореадору. Хозе стал «голубым», беспомощным. И происходит встреча не двух сильных, а сильного и слабого.

Но не только это явилось темой номера. Его вторая и, по существу, основная тема – сама манера исполнения роли Кармен некоторыми певицами.

Если оперный Хозе часто бывает преувеличенно лиричен и беспомощен, то оперная Кармен еще чаще преувеличенно темпераментна и страстна. В наибольшей степени эта страсть обуревает банальных исполнительниц роли Кармен в «Хабанере». Ведь «Хабанера» – кредо любовного непостоянства, неотразимости «женских чар» и силы «страсти». Вот эта «стрррасть» через три «р» и является стержнем номера.

Моя Кармен, исполняя «Хабанеру», носится вихрем по всей ширме, изгибается в талии, вертит бедрами, хватает Хозе своими длинными, цепкими руками, отбрасывает в сторону и вновь обнимает. Она обращается со своим поклонником как с игрушкой, как с вещью. То, опрокинув его навзничь, угрожающе наклоняется над ним, то снисходительно треплет по подбородку.

В одной «Хабанере» у меня вмещается как бы вся линия поведения Кармен по отношению к Хозе, которая проходит через оперу благодаря либретто и тому пониманию роли Кармен, которое так распространено среди многих певиц.

Немирович-Данченко учил находить в каждой роли ее «зерно».

«Зерном» Кармен для некоторых исполнительниц является гипертрофия «роковой страсти». Эта роковая страсть и есть основная тема моей негативной «Хабанеры».

Глава одиннадцатая
Пародия

Все мои эстрадные номера – и лирические и сатирические – вызывают смех. По признакам отношения к автору я разделил их на «позитивы» и «негативы». Но осталась группа номеров, которую нужно выделить особо. Это номера пародийные.

В основе всякой пародии лежит имитация, но от отношения к оригиналу зависит и характер имитации и степень пародирования. При дружеском отношении к оригиналу имитационно-пародийный образ не дискредитирует оригинала, а превращается в веселую, дружескую шутку. При отрицательном отношении к оригиналу сохраняется элемент имитации, но отдельные, наиболее характерные свойства оригинала доходят до гиперболических размеров, и пародия становится сатирой-памфлетом.

Оригиналом для пародии может быть и конкретный человек с его личными свойствами и собирательный образ человека.

В «портретной» пародии, то есть в пародии на конкретного человека, чисто имитационное сходство является стержнем создаваемого образа. Это может быть и внешнее, зрительное сходство и сходство манеры поведения, речи и даже характера мышления.

В пародии же «собирательной», оригиналом которой служит не отдельный человек, а группа людей, объединенных общими для этой группы профессиональными, социальными или какими-либо другими признаками, характер имитации меняется, и чем больше в нем индивидуальных признаков портрета, тем меньше его обобщающая сила.

Помимо портретной пародии и пародии на собирательный образ человека может быть пародия и на сюжет. Примером ее является ставшая нарицательным понятием «вампука», пародировавшая условность оперного сюжета.

Среди моих пародийных эстрадных номеров есть все три вида театральной пародии. Вот об этих трех видах: о портрете, пародии на группу людей и пародии на сюжет, вернее даже, на тему – я и хочу рассказать в этой главе.

Портрет

Теперешний Центральный Дом работников искусств вырос из небольшого клуба театральных работников в Пименовском

переулке.

Несмотря на тесное помещение и маленький зрительный зал, а, может быть, именно благодаря этому, жизнь клуба была очень темпераментной и горячей. Люди, встречавшиеся в клубе, – актеры и режиссеры разных театров – стали близкими друзьями и стремились в клуб, как в свою семью, в свой дом.

Среди друзей клуба были и писатели, и ученые, и общественные деятели, и художники, и летчики, и стахановцы, и спортсмены. В крошечном зале клуба бывали прекрасные концерты, интереснейшие доклады и бурные диспуты.

Довольно часто устраивались в клубе капустники, программы которых состояли из сценок, скетчей и сольных выступлений на злободневные, чаще всего театральные темы. Почти все номера капустников были в той или иной степени пародийными.

Я был деятельным членом клуба, почти всегда принимал участие в капустниках и часто специально для них готовил номера.

Среди друзей клуба и участников многих его серьезных и несерьезных затей был старый большевик Феликс Яковлевич Кон. Он ведал музеями Народного комиссариата просвещения и был очень близок к литературе и искусству.

Кон обладал огромным темпераментом, редкими способностями оратора и неиссякаемым юмором. Отличительными признаками его внешней характеристики были маленький рост, острый, иронически-пристальный взгляд сквозь толстые стекла очков, насмешливая веселая улыбка в седых усах и характерная манера произношения, при которой буква «л» звучала как «в», буква «р» часто превращалась в «б», а большинство гласных были похожи на «э». Очень характерна была мелодика и особенно ритмика его речи. Низкие ноты переходили в очень высокие, а напевность начала фразы почти всегда сменялась резкой, но четкой скороговоркой слов, завершающих эту фразу. Естественно, что Феликс Яковлевич Кон был прекрасным оригиналом для дружеского имитационного портрета.

Вероятно, у меня есть некоторое умение схватывать манеру речи, и я быстро научился говорить так, как говорил Феликс Яковлевич, тем более что он же и был моим учителем. Смеясь и радуясь, Кон поправлял меня, и мы иногда устраивали разговор «двух Конов». Суть этой игры была в том, что два человека, ведя диалог, сохраняли единую музыку интонации.

Сперва на одном из капустников я выступил в гриме и костюме Феликса Яковлевича Кона, а потом сделал портретную куклу и сочинил пародийный текст: «Доклад Феликса Кона о

задачах кукольного театра в реконструктивный период».

Через некоторое время у моего Кона появился партнер – такой же дружески-имитационный портрет Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Имитировать речь Немировича-Данченко я умел хотя бы потому, что не было, пожалуй, ни одного актера Художественного театра или его студий, который не умел бы этого делать.

На моей ширме Феликс Кон и Немирович-Данченко вели спор о своем отношении к клубу театральных работников.

Пробовал я еще делать портретный шарж на самого себя. Кукла была похожа, но пародировать манеру своей собственной речи, по-видимому, невозможно, и поэтому не только номер оказался пресным, но даже и сходства-то не получилось.

Этими двумя сравнительно удачными и одним совсем неудачным номером и ограничился круг моих имитационных портретов.

Это естественно, так как портретная пародия требует знания зрителями оригинала. В противном случае она почти бессмысленна. Я же в своих обычных выступлениях обязан ориентироваться на очень широкий круг зрителей, от которых такого знания личных свойств Феликса Кона или Немировича-Данченко требовать было нельзя.

Даже портретная имитация очень популярных актеров возможна далеко не во всякой аудитории. Да, кроме того, внутреннее, смысловое содержание портретной имитации, портретной пародии гораздо меньше и уже, чем пародии на представителей определенной группы людей. В этом случае пародия создает образ собирательный и знание зрителем оригинала неизбежно более широко. Значит, шире и круг возможного зрителя.

«Любимец публики»

Есть такие оперные певцы, такие концертные исполнители классических арий и романсов, для которых исполняемые ими вещи – только повод для демонстрации своего «мастерства». Музыкальный и литературный смысл приносятся в жертву этому мастерству и часто вовсе уничтожаются.

Нужно показать дыхание – и фермато растягивается на полминуты. Вспомните бесконечное фермато многих теноров в конце арии Ленского – «Златы-ы-ы-ы-ы-ы-ые дни...».

Удивительна традиция штампа, сохраняющаяся десятилетиями при исполнении многих арий.

Весьма возможно, что первый Канио, захохотавший в ариозо

«Смейся, паяц», сделал это и очень искренно, и органично, и талантливо. Но так как это имело успех, взялись хохотать и все последующие Канио. Так и хохочут целые десятилетия, вне зависимости от того, получается это у них или нет. И почти у всех получается скверно.

Часто штамп исполнения романсов и арий доходит до предельной нелепости, как дошел он до абсурда у некоторых подражателей Шаляпину в исполнении «Блохи» или «Клеветы».

Мне захотелось высмеять такого певца. Его «великолепный» голос, его «огромный» темперамент, самоуверенность его походки, руки, впившиеся в скрученные ноты, «непослушные» пряди волос, послушно прикрывающие плешь, профессиональный оскал рта и напряженность шеи на «блестящих верхах».

Вероятно, для пародирования актерского штампа можно было бы взять любую арию или романс, но я остановился в своем выборе на куплетах Тореадора. Это одна из самых запетых и самых заштампованных вещей тех баритонов – «любимцев публики», – которые гордятся своим темпераментом и «верхним соль».

Мой баритон медленно выходит на грядку ширмы. Он во фраке, в крахмальной манишке с бриллиантовой запонкой. В его руках ноты. Он долго стоит молча, тупо смотря на зрителей, потому что, как всякий уважающий себя баритон, он должен выдержать паузу и подождать, пока успокоится зритель. Потом он медленно поворачивает голову в сторону пианиста, делает небрежный кивок и опять успокаивается, ожидая, пока пройдет вступление. Ведь вступление его не касается! И потом сразу, как ужаленный, он кидается на первые же ноты с темпераментом бандита, который он считает темпераментом Тореадора. С каждой новой фразой этот темперамент повышается, широкая пасть рта разевается все больше и больше. Он начинает метаться из стороны в сторону, изображая этим битву с разъяренным быком. На словах «взрывая землю, бык несется» он взвизгивает, пугая зрителей своим криком, как делают это все банальные исполнители этих куплетов. Наконец куплеты подходят к концу, и явно приближается «она», та самая верхняя нота, то самое «соль», которым больше всего гордится и которого больше всего боится мой баритон.

Тут сквозь шею куклы я начинаю медленно продвигать вверх толстую проволоку. Голова с предельно разинутым ртом сходит с моего пальца, а шея, представляющая собою мягкую матерчатую трубку, собранную вначале в складки и запрятанную в воротничок, вытягивается все выше и выше, почти на величину роста куклы. Пусть с напряжением, но верхняя нота не только

взята, но и тянулась в продолжение всего отыгрыша пианиста, показав тем самым «огромное дыхание» исполнителя.

«Глубокие переживания»

Рождение другого пародийного номера шло кривыми путями. Началось с того, что мне захотелось сделать монолог Скупого рыцаря и скупость эту выразить скупостью рук, пересчитывающих золотые дублоны.

Я сделал голову старика. К этой голове приделал длинный балахон с двумя прорезями для рук. Балахон надел себе на голову так, что голова куклы оказалась сверху моей головы, а моя голова стала как бы телом куклы. Сквозь прорези в балахоне я продел свои руки. Получилась очень интересная фигура старика с маленькой головой и огромными живыми руками. Внизу ширмы я поставил скамеечку, на которую встал сам, и таким образом кукла поднялась высоко над ширмой.

Вначале мне показалось, что я совершил целое открытие и что никакой актер не сможет быть таким Скупым, как моя кукла, и не сможет так выразительно прочитать монолог Скупого, как сможет это сделать она. Но потом выяснилось, что монолог мало того, что не получается, но выглядит декадентски-мистическим. Я и вообще-то не люблю мистики, а мистика в кукле – это самая безвкусная из всех возможных ее разновидностей.

Одним словом, я отказался от номера, но отказаться от найденной куклы было трудно. Ведь ее «анатомия» все-таки была открытием.

И тогда вместо головы старика на ту же шею я укрепил голову певицы. Сразу стало смешно. Всякая мистика, всякая символика и декадентство отпали. Получилась шаржированная фигура с непропорциональными руками.

Сперва я попробовал спеть с этой куклой песню-романс Дунаевского «Как много девушек хороших». Сделал даже небольшое сердце, которое запихнул за декольте моей певицы. Певица пела романс и вынимала свое собственное сердце. Это было смешно, но слишком примитивно, и, несмотря на внешний успех этого номера, я перестал его исполнять.

Но заманчивые возможности куклы, укрепленной на голове, да еще обладающей живыми человеческими руками, были так велики, что думать о них я не перестал.

Скульптор-конструктор нашего театра Николай Федорович Солнцев сделал для меня новую голову певицы – с подвижными глазами и ртом. Механика глаз и рта была соединена с бусами. И стоило только немножечко потянуть их, как певица открывала рот

и закатывала огромные глаза. Таким образом помимо живых рук у моей певицы появились еще и дополнительные средства выразительности.

Но руки по-прежнему оставались основным приемом, вполне оправданным для пародии на исполнительниц задушевных романсов с «глубокими переживаниями». Ведь певицы, поющие такие романсы, все свои эмоции выражают руками: они сплетают и ломают пальцы, нервно перебирают бусы, складывают ладони в молитвенно-просительный жест и вновь перебирают бусы.

Номер постепенно стал проясняться. Оставалось только надеть на мои пальцы «бриллиантовые» кольца, чтобы руки стали «женскими», и найти правильный для пародийного номера романс, который был бы типичен для такого рода певиц.

Во время гастролей в Киеве (это было еще в период моей работы в МХАТе Втором) я жил не в гостинице, а в частном доме. У квартирной хозяйки был патефон и несколько пластинок с цыганскими романсами. И каждый день после обеда хозяйка проигрывала все эти пластинки.

Особенно нравилась ей одна: «Вернись, я все прощу». Хозяйка была просто влюблена в эту пластинку, а когда доходила до фразы «Люблю и проклинаю», переставляла иголку назад, чтобы еще и еще раз услышать эту фразу, которая казалась ей пределом парадоксальности и глубины любовных переживаний. Я принужден был не меньше двадцати раз в день слушать эту фразу и, вероятно, чувство мести заставило меня отдать именно этот романс на растерзание моей кукле.

На концертах я почти никогда не показываю мою певицу первым номером, потому что и по форме и, главное, по размеру кукла-певица так сильно отличается от сравнительно маленьких собак, титулярного советника или баритона, что ее невыгодно показывать до них. Но когда, после того как зрители уже привыкнут к определенному масштабу кукол, над ширмой появляется моя певица, она кажется огромной, и уже одно ее появление вызывает шорох и смех в зрительном зале.

Певица молча стоит и ждет, пока ее рассматривают: пышную прическу рыжих волос с «бриллиантовой» диадемой, скромно опущенные ресницы и жемчужное ожерелье на блестящем шелковом платье.

Шорох и смех смолкают, зритель успокоился, привык к новому масштабу. Только тогда над ширмой появляются руки певицы. И вновь новый масштаб. Руки по крайней мере втрое больше, чем должны были бы быть. Это живые человеческие руки и в то же время это ее руки. Они поправляют прическу, перебирают бусинки ожерелья; на пальцах блестят

«бриллиантовые» перстни. Опять в зрительном зале хохочут. Певица пережидает смех, дает знак пианистке и начинает петь. Сперва очень тихо и медленно. Потом все громче и громче. «Глубокие переживания» заставляют вздрагивать ресницы. На длинных высоких нотах широко раскрывается рот и закатываются вверх глаза. Руки певицы «волнуются», они «поют» романс нисколько не меньше, чем делает это рот, а на словах «люблю и проклинаю» подымаются вверх в трагическом жесте проклятья.

На первом же концерте, на котором я показал певицу, я понял, что мне удалось отомстить ненавистной пластинке, и с тех пор исполняю этот номер довольно часто. Единственно, что меня раздражало и что было трудно, – это то, что я не видел не только куклы, находящейся на голове, но даже собственных рук, так как мои глаза оказались закрыты платьем куклы.

Но через несколько лет я с удивлением обнаружил, что хорошо вижу сквозь это платье, сшитое из очень тонкого материала. Трудно было понять, почему в течение долгого времени я не видел ровно ничего, а тут вдруг увидел.

Причина оказалась довольно простой. Оказывается, все эти годы я пел «Вернись» с закрытыми глазами. Закрывал же я их невольно и только потому, что у куклы глаза тоже в большинстве случаев закрыты «скромно опущенными» веками. Если бы я видел куклу во время исполнения номера, то наверняка не закрывал бы своих глаз. Но я не видел ее, а только представлял себе, как она выглядит. Тот факт, что руки куклы – мои собственные руки, еще больше увеличивал ощущение, что романс исполняет не столько кукла, сколько я сам. Я не *показывал* певицу, а *играл* ее, и поэтому, сам того не замечая, закрывал свои собственные глаза.

Но даже и после того, как обнаружилось, что я могу смотреть сквозь платье певицы, я очень редко открываю глаза и продолжаю петь романс с закрытыми глазами. Это уже сила многолетней привычки.

Властитель звуков

Безвкусный дирижер-кокетка, упоенный своей властью над звуками, все время стремится показать эту власть не столько оркестру, который знает ее предел, сколько тем, кто сидит в зрительном зале. Такой дирижер одновременно и дирижирует и *играет дирижера.* Он всеми силами старается как бы объяснить руками силу и качество каждого звука.

Левая рука лебедем плавает, изображая нежность скрипок, а в это время правая с такой силой и резкостью дает знак барабану, будто запускает в него камнем. На пиано-пианиссимо обе руки

держатся где-то в районе живота, а на финальном аккорде, когда «тутти» играет вовсю, обе руки взвиваются над дирижерским затылком и машут с таким невероятным темпераментом, с каким не могли бы сыграть даже пять таких оркестров.

Этот дирижер не понимает, что если его темперамент обгоняет темперамент и силу оркестра, то тем, кто сидит в зрительном зале, непременно будет казаться, что оркестр играет тише, чем хотелось бы. Но дирижер доволен. Он раскланивается, и ему даже приятно, что зрители видят, как растрепались его волосы и как блестят капельки пота на лбу. А что галстук сбился на сторону и вылетела запонка из покоробившейся манишки, так это даже лучше. Пусть знают зрители, как он устал и как трудно «владеть звуками».

Власть эта в полном смысле в его руках. Дирижер – это прежде всего руки. И если у меня появилась кукла, у которой маленькая, малоподвижная голова и две большие живые руки, то естественно, что мне захотелось сделать дирижера.

Конечно, он должен быть красив. Красота – это предел мечты дирижера-кокетки. И, конечно, он должен быть немолод. Маститость украшает. Я сделал седого старика с благородной внешностью. Он во фраке с хризантемой на лацкане.

Кукла мне очень нравилась, да и сейчас нравится, но «выступала» она всего несколько раз, потому что в обычных концертах ей нечем дирижировать. Обычными я называю те концерты, на которых выступал чаще всего. Это так называемые сборные концерты, в которых участвует много артистов самых различных жанров. На таких концертах мне приходилось показывать кукол между балериной и рассказчиком или между скрипкой и русскими песнями. Мое выступление длилось всего десять-пятнадцать минут, и больше трех-четырех номеров я в таких случаях не показывал. Сейчас в сборных концертах я почти не выступаю. Но все чаще и чаще бывают мои сольные концерты. Тут уж я показываю все, что у меня есть, и два часа, не считая антракта, нахожусь на сцене. Так вот в этих *своих* концертах иногда я показывал и дирижера. Причем показывал в самом конце, после всех номеров.

На сцене сзади ширмы висел белый экран. На экран падала от куклы легкая тень, и те, кто находились за экраном, понимали движения куклы.

Объявив последним номером концерта: «Кармен», музыка Бизе, – я заходил за ширму, надевал на голову куклу и, взяв в руку дирижерскую палочку, становился на скамейку. Из-за ширмы вырастал дирижер. Он стучал палочкой по ширме, давал знак несуществующему оркестру приготовиться, поднимал обе

руки, как делают это все дирижеры, «собирая тишину», и резким движением давал вступление; в тот же момент, неизвестно откуда, раздавались звуки оркестра, играющего увертюру к «Кармен». Это был настоящий оркестр со скрипками, флейтами, фаготами, трубами, барабаном. (Позади экрана к тому времени уже сидели оркестранты.)

После того как зрители в течение двух часов слышали только аккомпанемент рояля, самый факт возникших звуков полного оркестра был неожиданным, как гром в январе. Неожиданность эта была хорошим началом номера, но его основой она, конечно, стать не могла. И вот над основой мне пришлось поработать.

Нужно было провести много репетиций сперва для того, чтобы научиться дирижировать самому, что оказалось не так-то просто, а затем приучить оркестр к тому, чтобы каждый из музыкантов был внимателен к любым вольностям моего дирижера. Я нарочно на репетициях дирижировал то очень медленно, то быстро, то бесконечно задерживал паузу, то не давал вступления барабану, требуя, чтобы барабан и не вступал в этом случае, хотя бы в нотах и была его строчка. Смены ритмов я делал каждый раз в разных местах, чтобы оркестр привык к необходимости быть все время начеку. После этого можно было приступить к репетициям с куклой. Тут оркестр должен был научиться следить за взмахами моей палочки по тени, которая падает на экран и еле-еле видна оркестрантам с его обратной стороны.

Все это мне было необходимо для того, чтобы зрители, понимающие, что раз они не видят оркестра, то и оркестр не видит куклы, в то же время ясно ощущали, что это не кукла старается махать палочкой в ритм оркестра, а оркестр слушается дирижера-куклу.

Во время исполнения я, конечно, не делал бессмысленных пауз, но в то же время и не держал единого ритма на протяжении увертюры. Я усиливал, преувеличивал крещендо и растягивал риттардандо, то есть делал то самое, что делают дирижеры-кокетки. И то, что оркестр был невидим и перед зрительскими глазами находился только дирижер, которому этот оркестр безусловно подчиняется, стало не трюком, а темой номера. Ведь я хотел сделать пародию не на музыку и не на оркестр, а на дирижера, кокетничающего своей властью над звуками. И зритель видел только «властителя звуков», рождающего эти звуки на кончике своей всемогущей палочки, то есть видел его таким, каким и хочет казаться безвкусный дирижер.

И когда я впервые показал этот номер в концерте, я вспомнил мои первые детские впечатления от дирижера оперы, у которого

«играла» палочка.

«Смертельная опасность»

Я рассказал в этой главе о двух пародиях-портретах и о трех собирательных пародиях: на оперного певца с фальшивым темпераментом, цыганскую певицу с «переживаниями» и кокетку-дирижера. А сейчас расскажу о пародии на сюжет, на тему. Пародируемым сюжетом моего номера является цирковая сцена укрощения диких животных, пародируемой темой – смертельная опасность, грозящая укротителю и волнующая зрителя.

Номер этот отличается от других моих номеров тем, что в его основе нет какого-либо литературного произведения, романса или арии. Я ничего не пою и очень мало говорю. Это почти пантомима, и, кроме слов укротителя: «Предлагаю вашему вниманию чудо дрессировки: тигр на свободе», – которые он говорит в самом начале, и нескольких характерных «Ап!», которые он выкрикивает в отдельные моменты, никаких других слов нет.

Укротитель объявляет номер, раздается цирковой марш и выходит тигр. Огромный, полосатый, с желтыми, блестящими глазами и красной пастью.

Укротитель смело подходит к тигру и гладит его голову. Тигр лениво и мирно огрызается. Ему лень огрызаться, но это необходимо. Если он не будет огрызаться, исчезнет опасность для укротителя, а на ней все и держится.

Начинается «чудо дрессировки». Укротитель кладет на нос тигру куски мяса. Тигр подбрасывает их в воздух и ловит на лету.

Наконец «самое страшное». На рояле изображается дробь барабана. Тигр раскрывает пасть во всю ширь ее кровожадности. Укротитель несколько раз сует в эту пасть сперва руку, а затем и голову. По крайней мере секунд десять голова укротителя подвергается страшной опасности. Наконец пасть размыкается, укротитель кланяется, а тигр сплевывает. Ему противно держать во рту человеческую волосатую голову. В цирке в этот момент были бы аплодисменты, награждающие бесстрашие, – в пародии раздается хохот.

Но укротитель не успокаивается и хочет заставить тигра повторить все сначала. Опять разверстая кровавая пасть, опять в нее суется укротительская рука. Но как только укротитель хочет положить в эту пасть свою голову, тигр закрывает ее и отворачивается. Ему явно надоело заниматься противоестественным для тигра делом. Укротитель сердится, тянет тигра за ухо и вновь заставляет его раскрыть пасть. Но тигр

опять отворачивается и даже отходит в угол ширмы. Укротитель вне себя. В третий раз он заставляет тигра широко разинуть пасть и быстро всовывает в нее свою голову. Опять стрр-ашная дробь барабана и секунды напряженной опасности.

И тут тигр не выдерживает. Раздается короткое рычание, и укротитель, как макаронина, втягивается в пасть и, беспомощно взболтнув ногами, исчезает в утробе кровожадного хищника. В цирке в этот момент раздался бы крик ужаса, в пародии раздается не менее интенсивный хохот.

А тигр еще раз сплевывает и мирно вытирает рот лапой.

Конечно, это не пародия на тигра. Да и не пародия на укротителя. Это пародия на торговлю опасностью, это насмешка над той частью циркового зрителя, которая не пошла бы смотреть укрощение тигра, если бы знала точно, что тигр ни при каких обстоятельствах не может съесть укротителя.

Глава двенадцатая
Тема и форма

От возникновения мысли о номере до самого номера обычно такое расстояние и такой длительный процесс, что поручиться за прямизну пути никак не возможно.

Если проследить аналогичный процесс у писателя, от первых набросков плана сквозь все черновики вплоть до романа, в том виде, в котором он напечатан, то обнаружится, что на длинном пути работы не только возникали и отпадали многие герои романа, но и удивительным образом менялись характеры и судьбы тех из них, которым удалось дожить до типографии.

Эти изменения зависят от многого. В том числе иногда и от случайного. Уметь использовать случайное так же важно, как и уметь освобождаться от случайного, потому что случай может быть и кладом и мусором.

Вот почему, рассказывая в этой главе о поисках формы, могущей наиболее точно решить определенную тему, то есть выразить ее идею, и об эволюции формы, то есть эволюции выразительных средств, я часто буду говорить и о случайном, так или иначе влиявшем на мою работу.

Встреча друзей

Четыре человека много месяцев жили на полярной льдине и за это время стали родными каждому советскому человеку. А когда льдина треснула, за жизнь четверых волновалась вся страна. Навстречу плывущей льдине двинулись ледоколы. Волнение росло. Поспеют или не поспеют? Вдруг льдина даст еще несколько трещин? Наконец радиорупоры сказали, что полярники спасены и плывут к Большой земле. Все радовались, все были счастливы. Ленинград и Москва готовились к торжественной встрече.

В это время я гастролировал в Ленинграде, и Ленинградский Совет просил меня принять участие в концерте, который организовывался ко дню приезда полярной экспедиции в Ленинград. И хотя до этого концерта оставалось всего несколько дней, мне захотелось во что бы то ни стало сделать номер, специально посвященный встрече с «папанинцами».

Тема была ясна, но сюжета еще не было. В чем должен состоять мой номер? Каких кукол нужно для этого сделать? Кто может приветствовать полярников с моей маленькой ширмы?

Решил, что лучше всего это сделает белый медведь.

Какой же должна быть эта кукла?

Маленькая кукла, надевающаяся на три пальца, вряд ли сможет произнести какой-нибудь монолог или спеть романс. Такие куклы все-таки лучше всего играют вдвоем, когда у них есть возможность общения. Значит, если делать медведя, то надо делать большого, воспользовавшись системой куклы на голове, то есть такой, как моя певица.

В комиссионном магазине я купил два старых горностаевых палантина. Из них была сделана голова белого медведя и две его лапы. Так как моя собственная голова помещалась в медвежьей шее, то эту шею пришлось только сзади сделать из горностая, а спереди из марли с нашитыми на нее белыми буйволовыми волосами. Это позволяло мне хоть и плохо, но все-таки что-то видеть, легче дышать, а главное, не глушило голоса так, как глушил бы его горностаевый мех.

Медвежий рот был сделан подвижным. Нижняя челюсть соединялась тесемками с моим подбородком, и поэтому когда я пел, то медведь абсолютно синхронно с моим пением раскрывал свой рот.

И несмотря на то, что из-за ширмы высовывалась только медвежья голова и лапы, казалось, что сзади ширмы в полный рост стоит живой полярный медведь. Но не страшный, не злой, а трогательный и лиричный. Это уж, вероятно, свойство медвежьей наружности.

О чем же мог петь или говорить этот медведь? Как он мог встречать «папанинцев», раз он полярный, а именно с полюса-то они и уехали. Значит, он мог только провожать, да к тому же провожать с грустью, так как по всему своему виду он был явно положительным медведем. Ему не могло быть весело оттого, что люди его покинули.

На первый взгляд все это противоречило той теме – встрече друзей, – которую я собирался сделать темой номера. Выходило так, что в поисках выразительных средств для решения этой темы, в поисках формы я зашел в тупик и мне надо либо отказаться от куклы белого медведя, либо ради удачно сделанной куклы, ради формы менять тему на прямо противоположную. Но это только на первый взгляд.

Я нисколько не испугался того, что медведю надо было сочинить монолог прощанья вместо монолога встречи. Наоборот, я обрадовался этому как находке, облегчающей дальнейшую работу над формой номера. Ведь номер-то должен быть смешной, значит, медвежья грусть расставанья будет восприниматься как «мнимый сюжет», нескрываемо противопоставленный реальной

радости встречи, и от этого тема встречи станет только выпуклее.

Вместе с писателем Владимиром Поляковым мы перефразировали слова старого «петербургского» романса. Первые четыре строчки этого романса такие:

Глядя на луч пурпурного заката,
Стояли мы на берегу Невы.
Вы руку жали мне… Промчался без возврата
Тот сладкий миг! Его забыли вы…

В переводе на язык белого медведя, вернее, медведицы эти строчки звучали так:

Глядя на луч полярного заката,
Сидели мы у самой кромки льда.
Вы лапу жали мне… Промчались без возврата
Часы любви. Исчезли навсегда.

А раз это уже не медведь, а медведица, и раз она обращается к одному человеку, а не ко всем четырем, то естественно, что, во-первых, этот человек – начальник экспедиции Папанин, а во-вторых, что и продолжать надо в любовно-лирическом стиле. Продолжение получилось такое:

Закат потух. Над нами мгла спустилась.
Над синим льдом полярный мрак поник…
О, эта ночь! Она полгода длилась,
Но для любви полгода – только миг!
Конец любви был так жесток, и странен!
Гляжу вослед, рыдая и скорбя…
Вернись, я все прощу, Па-па-па-па-папанин!
Мне холодно на льдине без тебя!!!

Но пока все это делалось – выдумывалось, писалось, пока покупался мех и выкраивались лапы, – стало ясно, что я не успею сделать номера к приезду экспедиции в Ленинград. Жить в Ленинграде и не участвовать в торжественной встрече мне было обидно, а выступать со старыми номерами я не хотел. И тогда я, прекратив гастроли, уехал из Ленинграда в Москву. Этим можно было выиграть время. «Папанинцы», конечно, хоть на один день, но задержатся в Ленинграде, а я тем временем успею доделать медведя, и тогда, может быть, мне и удастся показать его уже в

Москве.

Я успел-таки сделать номер. И показал его на торжественном приеме в честь «папанинцев» в Георгиевском зале Большого Кремлевского дворца.

Естественно, что я очень волновался, так как сама торжественность концерта повышала ответственность за выступление. Но почти с первой же секунды появления медведя над ширмой, с первой его фразы я понял, что волноваться не надо. Актерский «радиолокатор» вернул мне первую фразу отраженной зрительным залом, и тогда все фразы и все движения сразу стали легкими и радостными.

Когда медведь допел все до конца, я, счастливый, вышел на аплодисменты, сложил ширму и ушел, но в конце программы меня попросили еще раз показать медведя, и он опять пел: «Закат потух. Над нами мгла спустилась», вытирая слезы мохнатой лапой.

Басня

Летом сорок седьмого года меня пригласили участвовать в одной из эстрадных программ московского сада «Эрмитаж». Новых номеров у меня не было, а выступать со старыми номерами не хотелось. Тем более что в течение зимнего концертного сезона я выступал в Москве очень часто. Значит, либо надо было отказаться от выступлений, либо во что бы то ни стало в очень краткий срок сделать что-то новое.

Для того чтобы ускорить поиски этого нового, я вытащил на свет божий тех кукол, которые не имели репертуара. Таких кукол у меня много. Ящики стола и два чемодана до отказа набиты этими куклами. Среди них есть и хорошие, интересные. В свое время я сделал их для каких-то определенных, казавшихся мне интересными тем, но разрешить эти темы не сумел. И вот лежат, тесно прижавшись друг к другу, лягушата, гуси, ворона, старушка в вязаной кофточке, корова, осел с пышным бантом, усатый белополяк, голова фельдшера с вытаращенными глазами и голова интеллигента с очками, но вовсе без глаз. Много кукол, невозможно перечислить всех. Но всех я разложил по комнате и позвонил поэту Сергею Михалкову, чтобы он пришел ко мне. Я показал ему в действии почти каждую куклу, стараясь заразить желанием написать басню, героями которой были бы какие-нибудь из моих «безработных».

Больше всего его вдохновили гуси и ворона. Да у них и действительно больше всего было шансов прекратить «безработицу». Ворона огромная. Она раскрывает большие крылья

и может «летать». Она щелкает клювом и вполне способна разговаривать. Она хорошо прыгает по ширме, умеет сидеть нахохлившись и быть симпатично-мирной, но умеет и вытягивать шею, становясь зловещей и злой. Когда-то я сделал ее для того, чтобы она пела песню-жалобу про советских летчиков, которые отбили у птиц их славу. Номер не удался, хотя я и довел его до выступления на зрителях. Но зрительский суд, выраженный молчанием или кашлем, для актера окончателен и апелляции не подлежит. Ворона попала в чемодан, а сейчас она вылетела оттуда, с надеждой взирая на баснописца своими желтыми глазами.

Да и гуси не уступали вороне в своих актерских возможностях. Собственно говоря, это были только головы гусей с длинными, сделанными из чулка шеями. Натянутые на человеческие руки по локоть, они высовывались в прорези ширмы, совсем как живые гуси. Лет десять тому назад они пробовали петь романс «Мы никогда друг друга не любили». Но и этот номер был отвергнут зрителем. Правда, не так решительно, как песня вороны, но все же достаточно ясно для того, чтобы я перестал его исполнять.

Сейчас, с приходом Михалкова, и у гусей появились шансы на то, чтобы прекратить тяжелое для всякого артиста бездействие. Тем более обидное, когда у этого артиста есть способности. А гуси безусловно этими способностями обладали.

И вот я натянул на одну руку гусака, а на другую – ворону. Михалков взял чистый лист бумаги и вечную ручку, и мы принялись сочинять басню, тут же проверяя на куклах каждую ее строчку. То движение куклы возникало от рожденной Михалковым фразы, то новая фраза возникала от удачных движений куклы.

Мы сидели ночь. Изорвали в клочки десятки листов бумаги, выкурили все имевшиеся в доме папиросы, и к пяти часам утра получилась неплохая политическая басня «Ворона и гусь».

Я лег спать довольный. Оставалось только доделать номер актерски.

Следующие два дня я на это и употребил, но тут-то и обнаружилось, что номер безусловно не выходит. Басня в чтении была и острой и злой. Куклы же делали ее плоской, нарочитой и вовсе не смешной. Почему так получилось – словами объяснить трудно, но если бы я сейчас прочел вам басню, а потом разыграл бы ее куклами, то вы увидели бы, что я прав. Одним словом, ворона, гуси, а вместе с ними и все остальные безработные куклы отправились в чемоданы и ящики.

Я начал перелистывать сборник уже напечатанных басен

Михалкова. Конечно, я читал их и раньше, но сколько ни прикидывал возможность их использования в моем концертном репертуаре, никак не мог ни одну представить разыгранной куклами. Если сами герои басен буквально просились быть изображенными куклами, то разыграть сюжет любой басни казалось просто невозможным.

В некоторых баснях единовременно действовали сразу три-четыре, а то и больше персонажей – а у меня две руки, и само построение сюжетов трудно или даже невозможно было перевести в физическое действие. Это казалось тем более обидным, что басня как литературный жанр в принципе очень близка куклам как жанру театральному, а темы многих басен Михалкова были темами важными, нужными.

И вот в десятый или двадцатый раз внимательно перечитывая каждую басню, я неожиданно для себя самого вдруг очень ясно увидел разыгранной куклами басню «Заяц во хмелю». Так ясно, будто она была для меня написана.

Тема басни – подхалимство. Отвратительный, живучий порок. И заслуга Михалкова в решении этой темы состоит, по-моему, в том, что басня осуждает не столько подхалима, сколько того, кто любит подхалимов. Иначе говоря, осуждает не «предложение», а «спрос», который это «предложение» рождает.

Вот эта басня:

В день именин, а может быть, рожденья
Был Заяц приглашен к Ежу на угощенье.
В кругу друзей, за шумною беседой,
Вино лилось рекой. Сосед поил соседа.
И Заяц наш, как сел,
Так, с места не сходя, настолько окосел,
Что, отвалившись от стола с трудом,
Сказал: «Пошли домой!» – «Да ты найдешь ли дом? —
Спросил радушный Еж. —
Поди, как ты хорош!
Уж лег бы лучше спать, пока не протрезвился!
В лесу один ты пропадешь:
Все говорят, что Лев в округе объявился!»
Что Зайца убеждать? Зайчишка захмелел.
«Да что мне Лев! – кричит. – Да мне ль его бояться?
Я как бы сам его не съел!
Подать его сюда! Пора с ним рассчитаться!
Да я семь шкур с него спущу
И голым в Африку пущу!..»
…Проснулся Лев, услышав пьяный крик, —

Наш Заяц в этот миг сквозь чащу продирался.
Лев – цап его за воротник!
«Так вот кто в лапы мне попался!
Так это ты шумел, болван?
Постой, да ты, я вижу, пьян, —
Какой-то дряни нализался!»
Весь хмель из головы у Зайца вышел вон...
Стал от беды искать спасенья он:
«Да я… Да вы… Да мы… Позвольте объясниться!
Помилуйте меня! Я был в гостях сейчас.
Там лишнего хватил. Но все за Вас!
За Ваших львят! За Вашу Львицу!
Ну, как тут было не напиться?!»
Тут, когти подобрав, Лев отпустил Косого
И даже на прощанье лапу жал.
Лев пьяных не терпел, сам в рот не брал хмельного,
Но…подхалимов обожал.

Я привел текст этой басни в том виде, как я, с согласия автора, его исполняю. По сравнению с напечатанным он немного сокращен и заменены две рифмующиеся строчки в конце.

В этой басне, как вы видите, три персонажа. Но, на мое счастье, одновременно действуют только два – сперва Еж и Заяц, а потом Заяц и Лев. Кульминация басни – во второй встрече. В ней-то разномасштабность и является темой. Подхалимничает всегда «маленький» перед «большим». Иначе не бывает. Значит, дело не только в том, что Лев зоологически больше Зайца, а в том, что он больше по своему «общественному положению». Сразу же возникло желание максимально преувеличить эту разницу и сделать Льва как можно больше, а Зайца как можно меньше.

Номер начинается с появления на ширме двух маленьких кукол – Ежа и Зайца, пришедшего к нему в гости. Их диалог очень короток. Фразу «Что Зайца убеждать? Зайчишка захмелел» я из авторской ремарки превращаю как бы в «а парте» Ежа, обращенное к зрителю. На этой фразе Еж уходит, и Заяц остается один, продолжая горланить: «Да что мне Лев! – кричит. – Да мне ль его бояться?» и так далее. Но на фразе: «Проснулся Лев» из-за ширмы появляется огромная лапа Льва (я успеваю надеть ее на руку, освободившуюся от Ежа). Эта лапа, по размеру равная всему Зайцу, хватает его за шиворот. Ее величина и страшность уже воспринимаются зрителем как неожиданность. Но следом за лапой над ширмой вырастает львиная голова. Это просто моя голова в маске, с гривой волос, спускающихся колоколом,

закрывающим мои плечи.

Лев заполнил собой все пространство ширмы и кажется грандиозным. Заяц рядом с ним просто мышонок. Секунды заячьей жизни сочтены. Он трясется как осиновый лист: «Да я… Да вы… Да мы…» – и вдруг находит средство к спасенью – подхалимство.

Ход оказался верным. Та самая огромная лапа, которая только что держала Зайца за загривок, теперь снисходительно похлопывает его по щеке и на прощанье жмет маленькую заячью лапку. Заяц уходит, а Лев двумя лапами (освободилась моя вторая рука) самодовольно расчесывает свою великолепную гриву.

Я проверил номер, сперва показав его друзьям, потом на нескольких концертах и, наконец, дал согласие участвовать в концертной программе сада «Эрмитаж».

Рождение нового номера всегда приятно, но для меня этот номер был еще приятен и тем, что в нем я справился с инсценировкой не вокального, а литературного, речевого произведения, то есть справился с тем, на чем потерпел, как вы помните, полное поражение в период «домашней самодеятельности». Это тем более меня порадовало, что таким литературным произведением явилась басня, в которой изложение идет вперемежку: то от третьего лица (от автора), то от первого лица (одного из героев), то переходит в диалог. А ведь именно диалог составлял для меня когда-то непреодолимую трудность.

И сейчас мне помогло перейти рубикон этой трудности то, что я не старался полностью разделять голоса героев и говорить за Зайца «заячьим» голосом, а за Льва – «львиным». Все время я сохраняю ощущение рассказывающего басню, то есть ощущение третьего лица, даже в том случае, если в каком-то месте басня переходит на точный диалог. И это своеобразное ощущение рассказчика составило дополнительную актерскую радость исполнения.

Руки – актеры

Когда-то, в самом начале моей работы с куклами, я сделал номер, который назывался «Сантуцци». Вскользь я говорил о нем в главе «Домашняя самодеятельность». Это была кукольная инсценировка довольно пошлой песенки. Номер этот жил недолго, и о нем нечего было бы и говорить, если бы не было в нем одной маленькой находки, о которой сейчас необходимо вспомнить.

По сюжету этой песенки ее героиня выходит из ванны (это весьма фривольная песенка). Я нарядил мою героиню в купальный халат, распахнутый на груди. Очень большое, прямо-таки неприличное декольте. Фактически ладошка моей руки. Эта живая человеческая ладошка казалась голым телом куклы. Да она, по существу, и была голым телом.

Номер отпал, но, по-видимому, этот – будем говорить – «трюк» мне все-таки запомнился. И когда я готовил колыбельную песню Мусоргского, то, как вы, вероятно, помните, надел на Тяпу расстегнутую на спине рубашонку. Декольте Сантуцци как бы переселилось Тяпе на спину.

После «Колыбельной» у меня появился номер, о котором я не говорил совсем, потому что он был неинтересен ни в смысле ошибок, ни в смысле удач, но сейчас мне придется хотя бы коротко рассказать и о нем. Этот номер был «негативом» песенки Вертинского «Ваши пальцы пахнут ладаном». Песенка мистически-декадентская, и поется в ней об умершей женщине, которую «господь по белой лестнице поведет в свой светлый рай».

Мне захотелось высмеять эту песенку. Я сделал очень толстого бога с нимбом и умершую девушку, вернее, даже не девушку, а ее «душу».

Что такое «душа»? Нечто с крылышками. Я выкроил из бумаги два маленьких крыла, привязал их к своей руке и на указательный палец надел голову девушки. Получилось голое, костлявое, крылатое существо. Когда «душа» прилетела к богу, тягуче медленный загробный мотив песенки переходил в синкопический ритм фокстрота, и начинался танец «души» с богом.

Это был достаточно злой антирелигиозный, антимистический номер, но исполнялся он мною недолго. Песенка Вертинского, которую я опрокидывал, была в то время уже мало кому известна, и, следовательно, не получилось ни «негатива», ни пародии.

Я не очень жалел о пропавшем номере, так как чувствовал его дефектность, но вот то, что вместе с ним исчезала и «душа», было жалко. Это была очень выразительная кукла, если можно назвать куклой человеческую руку, на одном пальце которой надета кукольная голова.

И все-таки это была кукла. Потому что и русский Петрушка, и французский Гиньоль, и английский Панч, как и всякая другая кукла на руке, в принципе состоят только из двух элементов: человеческой руки и кукольной головки. Ведь тела-то у такой куклы нет. Есть только платье. Выньте из этой куклы руку, и она перестанет быть куклой. И, наоборот, снимите с ручной куклы платье, оставьте только руку с кукольной головой на пальце, и

кукла останется куклой.

Она не только сохранит все актерские свойства куклы, но даже в чем-то и увеличит их. Я каждый раз ощущаю это, когда, слепив из глины или пластилина кукольную голову и проверяя ее размер, типаж, выразительность профиля, надеваю эту еще недоделанную голову на указательный палец без всякого халатика, без всякого платья.

Получается удивительно живое существо. А для куклы стать живой – это значит выполнить самое важное, самое первое актерское требование, которое ей предъявляется.

Театральная выразительность и актерские возможности куклы-руки настолько интересны, что мне захотелось сделать номер, в котором эта кукла была бы не трюком, каким была «душа», а полноправной формой. Но условность такой формы требует сохранения этой условности во всем. Таков уж закон искусства.

И если рука только обозначает человеческое тело, а вовсе не изображает его в его анатомической структуре, то и голова куклы должна тоже только обозначать человеческую голову, а не изображать ее в ее анатомических подробностях. Если сделать «подробную» голову, с ноздрями, раковинами ушей, складками морщин, фактурой волос и так далее, то на голой руке такая голова будет выглядеть до неприятности натуралистической и не соединится с рукой в одно целое. Значит, надо было сделать голову без анатомических подробностей и найти тот предел лаконизма, который позволил бы зрителю узнать в ней голову человека. Мы с вами знаем этот предел в детском рисунке-шутке: «Точка, точка, запятая, минус – рожица кривая». В этом рисунке лицо изображается кружочком, глаза – точками, а нос и рот – черточками.

Рисунок-шутка, переходя в скульптуру-шутку, может сохранить ту же лаконичность, если круг заменить шаром. Так как мне нужно было сделать двух кукол, я взял два деревянных товарных шарика – поменьше для женской головы и побольше – для мужской. В каждый шарик я врезал деревянный квадратик, обозначив этим носы, вернее, их основное свойство – торчать. На этом скульптура голов закончилась. Осталось только нарисовать глаза (черные – мужчине, голубые – женщине), рты (длинную черточку – мужчине, кружочек – женщине) и прически (черную на косой пробор – мужчине, рыжую на прямой пробор – женщине).

Но если рука только обозначает, а не изображает фигуру человека, а голова куклы только обозначает, а не изображает человеческую голову, то каким же образом такая кукла может стать актером? Ведь актерское искусство больше, чем всякое

другое, есть искусство изобразительное.

И действительно, если рассматривать такую куклу в статике, то может показаться, что она абсолютно неспособна изобразить человека. Хотя бы потому, что у ее «тела» как бы четыре руки – одна с одного боку (большой палец) и три – с другого (средний, безымянный и мизинец).

Но это впечатление полного несходства с человеком исчезает мгновенно, как только кукла-рука воспринимается в действии. Оно воспроизводит не механику человеческого движения, а его эмоциональную сущность.

Если движение неодушевленного предмета лишено эмоции, то движение всякого живого существа тем-то и отличается, что именно эмоция его определяет. Поэтому эмоциональная выразительность движения является решающим моментом в изображении живого человека куклой. И раз кукла-рука этим изобразительным свойством обладает, значит, несмотря на внешнее несходство и условность, она, изображая человека в движении, может стать очень на него похожа.

И так как выразительность человеческой руки в движении каждого ее пальца очень велика и точна, то кукла-рука может передавать не только крупные эмоциональные движения человека, но и психологические оттенки различных эмоций. Вероятно, это и заставило меня выбрать для кукол-рук психологический сюжет романса Чайковского «Мы сидели с тобой у заснувшей реки».

Темой этого романса является трагедия любви, возникшая оттого, что, несмотря на благоприятные обстоятельства, герой в свое время не рискнул высказать свою любовь («…и тогда я тебе ничего не сказал»), а потом, в старости, жалеет об этом («ах, зачем я тебе ничего не сказал?»). В какой-то степени куклы-руки, конечно, опрокидывают тему, высмеивая ее «психологизм». Но это добрая ирония. Полного «негатива» не получается, и общее ощущение лиричности остается.

Показывая этот номер впервые, я боялся провалиться. Боялся, что выразительность куклы-руки только мне кажется интересной и убедительной, а зрители воспримут ее как бессмысленное трюкачество. Но зрители моей премьеры приняли новую работу безоговорочно и очень бурно. Это меня обрадовало, но не успокоило окончательно, так как первыми зрителями оказались актеры, писатели, художники, которым я показал новый номер на одном из концертов в клубе театральных работников. Я боялся, что этим зрителям куклы-руки понравились только потому, что они увидели некоторую смелость в условности приема и новизну формы. Одним словом, я боялся, что этот номер получился, что

называется, «для знатоков». А я не хотел работать для знатоков, как бы ни была для меня важна и существенна их оценка. Работа актера, так же как и работа писателя, только тогда по-настоящему хороша, когда ее принимает и рабочий и академик. А уж для советского концертного исполнителя, советского эстрадника этот закон абсолютно непреложен. Поэтому я не был уверен в номере до тех пор, пока не показал его широкому зрителю. Это было в Колонном зале Дома Союзов на концерте для московских комсомольцев. Но и они приняли мою работу. Я успокоился и с тех пор показываю этот номер довольно часто. На сольных же концертах показываю его обязательно и всегда испытываю особое актерское наслаждение.

Рассказать, в чем именно оно состоит, я не могу, как не могу рассказать и о характере поведения кукол. Может быть, фотографии в какой-то степени сумеют объяснить вам то, что я не в силах объяснить словами. Но я уверен, что не ошибаюсь в выразительности этого номера. И уверенность эта подкрепилась для меня тем, что многие из тех людей, суда которых я больше всего боялся и мнением которых дорожил, тоже хорошо приняли эту мою работу. Среди них были и Немирович-Данченко, и Станиславский, и Горький. А они хоть и знатоки, но, уж во всяком случае, не гурманы. Был я рад также и тому, что не обиделись на меня за Чайковского и такие музыканты, как Ипполитов-Иванов, Игумнов, Глиэр, Шостакович, Прокофьев, Гнесин. Наоборот, в тех случаях, когда мне приходится выступать перед музыкантами, они всегда просят исполнить «Мы сидели с тобой».

Этот номер с куклами-руками казался мне вначале эпизодом в моей работе. Очень интересным для меня, но все-таки эпизодом. Я не думал, что когда-нибудь какая бы то ни было тема заставит меня вновь воспользоваться этой формой куклы.

И в то же время очень скоро возникла тема, которая буквально потребовала для своего решения именно этих кукол, причем тут они оказались куда более органичны, чем в романсе Чайковского.

Мне захотелось сыграть куклами стихотворение Маяковского «Отношение к барышне».

Этот вечер решал —
не в любовники выйти ль нам? —
Темно,
никто не увидит нас.
Я наклонился действительно,
и действительно
я,

наклонясь,
сказал ей,
как добрый родитель:
«Страсти крут обрыв —
будьте добры,
отойдите.
Отойдите,
будьте добры».

Это стихотворение читается не больше полминуты. В его краткости – тема. До «обрыва» оставался только шаг, и потому нельзя было медлить с решением. Это – шутка, анекдот.

Анекдот почти всегда состоит из существительных и глаголов. Во всяком случае, он не любит большого количества прилагательных. Разве важно в этом стихотворении, какой *он* и какая *она.* Конечно, не важно, так как для всех одинаково «страсти крут обрыв».

Мне захотелось и в номере сохранить только глаголы, то есть действие, и лишить персонажи какой бы то ни было индивидуальной характеристики – «прилагательных». Я взял просто два токарных шарика разных размеров. Не приделывал к ним носов, не рисовал ни глаз, ни ртов, доведя лаконичность персонажей до степени лаконичности строк Маяковского.

Не знаю, в какой степени этот самый короткий номер моего репертуара полностью соответствует той теме, которую вкладывал в это стихотворение автор, но я уверен, что по духу он совпадает с творческим приемом Маяковского.

Кукла, состоящая из обнаженной руки с шариком на указательном пальце, является как бы формулой анатомического устройства всякой «ручной» куклы.

Мой старый товарищ по графическому факультету Вхутемаса художник Андрей Гончаров оформлял в тридцать восьмом году мою книгу «Актер с куклой» и поместил на ее обложке белый силуэт руки с шариком. Получилась как бы марка. Она настолько точна по изобразительному содержанию, что незаметно стала маркой Государственного центрального театра кукол. А потом я обнаружил, что она же переселилась на обложку чехословацкого журнала «Лоуткарш» и стала составной частью его марки.

Но и на этой, казалось бы, предельной по своей лаконичности форме не закончилась эволюция куклы-руки.

В тот вечер, когда мы с Михалковым работали над неудавшейся у меня басней «Ворона и гусь», Михалков сказал мне, что пишет басню «Руки» и что состоять она будет из диалога

между правой и левой руками. Через несколько дней я позвонил Михалкову по телефону, и он продиктовал мне эту коротенькую басню. Вот она:

«Я – Правая Рука! Во мне вся мощь и сила!
Я ставлю подписи и потому нужней!»
«Прекрасно! – Левая с обидой возразила. —
Но что б ты делала без помощи моей?» —
«Я чаще на виду, я голосую «за»
И руки жму чинам!» – ей Правая сказала.
«Не так уж выгодно бросаться всем в глаза!» —
Сказала Левая и кукиш показала…
А мы заметим: спор напрасным был!
Заведуя какими-то ларьками,
Хозяин рук Рукою Руку мыл
И брал, где мог, обеими руками!

Над первой, основной частью басни мне пришлось работать недолго. Текст сам подсказывал поведение каждой руки. Труднее было с концовкой. Сперва я пробовал в конце выходить перед ширмой и уже от собственного лица говорить сентенцию последнего четверостишия. Но получалось это неинтересно и неубедительно, а главное, куда менее выразительно, чем сама басня. А это уж никуда не годилось. Полбеды, если не удается что-то внутри номера. Можно доработать. Но если нет настоящего конца, значит, вообще нет номера. Сперва мне показалось, что я уперся в стенку и что никакого выхода нет. Просто надо бросить затею или просить Михалкова дописать диалог таким образом, чтобы в нем же и заканчивался сюжет.

Но потом выяснилось, что выход есть. Я сделал себе полумаску, состоящую из очков, на которых держится довольно мясистый нос из папье-маше с приклеенными к нему белобрысыми усами в цвет моих волос. И в конце номера над ширмой появляется «хозяин рук», заспанный, полупьяный заведующий «какими-то ларьками». А потом я тут же, на глазах у зрителей, снимаю нос вместе с очками и кланяюсь.

У всякого «потом» может появиться и второе «потом». Так произошло и в этом случае. Я отказался и от очков, и от бутафорского носа и появляюсь из-за ширмы, только начесав пятерней волосы на лоб. Лаконичность приема увеличилась.

В этом номере мои руки уже не «куклы»: они никого не изображают. В них нет сходства с живыми существами, напоминающими людей. Они только руки, но их жестикуляция должна быть разной, чтобы вначале казалось, что у рук «разная

психология». Правая рука грубее и, вероятно, глупее. Ее жест резче, определеннее. Левая – хитрее. Ее жест подробнее.

Разницу характеристики необходимо подчеркивать прежде всего потому, что в ней лежит не только смысл диалога, но и неожиданность сюжетной развязки, вскрывающей тему. А неожиданность состоит в том, что обе руки принадлежат одному человеку и своего «лица» не имеют.

Заканчивая рассказ об эволюции рук-актеров, я хочу в конце оговориться, уточнив одно очень существенное положение.

Иногда после концерта, на котором я исполняю «Мы сидели с тобой», или «Отношение к барышне», или «Руки», ко мне подходит кто-нибудь из зрителей, которому эти номера особенно понравились, и просит показать мои руки без всякой ширмы и без игры. Такому зрителю обычно кажется, что руки мои обладают какой-то особой подвижностью, и он бывает несколько разочарован тем, что у меня самые обыкновенные руки, что я не умею двигать отдельно любым суставом любого пальца, не могу выгнуть пальцы в обратную сторону и так далее.

И мне приходится объяснять, что дело тут вовсе не в физических особенностях моих рук, а в том, что всякая человеческая рука обладает очень большой выразительностью. Надо только полюбить эту выразительность и видеть в руке ее самостоятельные возможности изображать кого-то или что-то. Ощущать свою руку «вне себя», как «вне себя» ощущает куклу всякий кукловод, хотя он сам же и приводит эту куклу в движение.

Живое лицо

Мне захотелось высмеять плохого оратора. Такого, который любую тему уничтожает штампом манеры.

Как найти такую форму куклы, глядя на которую можно было бы сразу сказать: «Да, это оратор. Да, это докладчик!» В чем состоит основной штамп плохого оратора?

По-видимому, в том, что весь свой пламенный темперамент он обычно вкладывает в жестикуляцию правой руки. Если он стоит на трибуне, высунувшись из-за нее по грудь, то может показаться, что левой руки у него вовсе нет. Есть только правая: указующая, угрожающая, отрицающая, утверждающая, мучительно назойливая правая рука.

На гиперболике правой руки я и решил построить весь номер. Сделать большую по сравнению с обычными куклами голову, которую можно было бы держать левой рукой, а свою правую руку, живую, ничем не прикрытую, превратить в единственную

руку оратора.

Кукла получилась убедительной и смешной. Это был безусловный «докладчик». Оставалось только решить тему его доклада. Именно доклада, а не номера, так как тема номера была ясна: штамп.

Но как я ни бился – и сам писал и авторам заказывал, – из доклада до обидного ничего не получалось. Пришлось отправить куклу в чемодан «ожидающих».

Наступило лето. Я уехал в деревню и там на свободе снова начал возиться с этим номером. Куклы у меня не было. Я сшил гимнастерку с одним рукавом для правой руки, а вместо головы высунул из воротника свой левый кулак, замотав его тряпками и натянув сверху женский чулок, чтобы тряпки не спадали.

Эта культяпка и стала изображать голову. Голова получилась хорошая. Правда, лица у нее не было, но зато живой кулак, сгибаясь в запястье, вертелся в разные стороны гораздо лучше, чем голова из папье-маше. Таким образом выяснилось, что будущую голову надо делать так, чтобы в ней помещался мой кулак.

Но через несколько дней обнаружилось, что никакой головы и делать-то не нужно. Она уже есть: замечательная голова, с живым, в полном смысле слова живым лицом. И обнаружилось это только потому, что для скорости я однажды не стал заматывать свой кулак тряпкой, а просто натянул на него чулок. Натянул, и вдруг увидел, что стоит только под чулком выпрямить указательный палец, как чулок натягивается, и получается нос. А если вытянуть безымянный палец, направив его чуть пониже, образуется подбородок. Если же начать шевелить остальными пальцами, то оживает все лицо, и складки чулка превращаются в складки кожи на лице человека, создавая впечатление мимики.

Осталось только нашить на чулок пуговицы вместо глаз, надеть очки и сделать маленькие усики, обозначающие рот. Лицо получилось такое живое и выразительное, что оказалось чуть ли не центром выразительности моего «докладчика». Во всяком случае, равноправно с выразительностью его руки.

Одним словом, кукла вышла замечательная, но самого «доклада» по-прежнему не было. Второй «докладчик» тоже отправился в чемодан.

И вот однажды по почте пришел конверт. В нем оказалась вырезка из газеты «Правда», на которой сбоку карандашом было написано только: «Вот что надо Образцову». Это писатель Адуев прислал мне газетную вырезку с фельетоном Ильфа и Петрова «Веселящаяся единица». Фельетон был смешной и острый. Высмеивал он псевдометодическую работу некоторых

организаторов массовых гуляний. Вероятно, Адуев предполагал, что я сумею использовать этот фельетон, изобразив куклами гуляющие, «веселящиеся единицы».

Но внутри фельетона был доклад представителя парка культуры и отдыха на тему о том, «как гулять, с кем гулять и каким образом дышать воздухом».

Вот начало этого доклада:

«Товарищи! Надо наконец покончить с этими глупыми и вредными теорийками о том, что гулять можно просто так – вообще. Просто так, вообще, товарищи, гуляют коровы, собаки, кошки. Надо наконец дать нагрузку каждой человеко-гуляющей единице, чтобы эта единица, товарищи, не просто гуляла, а несла огромную прогулочную работу...»

Этот доклад был действительно тем, «что надо Образцову». Оставалось только немного сократить его и перемонтировать, примеряя каждую фразу на возможности жеста и мимики куклы.

На репетиции вряд ли ушло больше двух дней. Номер явно получился. Зритель принял его сразу на первом же концерте, и с тех пор в течение многих лет «Докладчик» был центром моего концертного репертуара. Без него не обходилось ни одно выступление. И, конечно, я должен быть благодарен за это Адуеву. Если бы не его дружеская услуга, может, и до сих пор лежал бы мой «докладчик» в чемодане вместе с другими куклами-неудачниками.

Новый, очень интересный, выразительный прием мимирующей куклы, естественно, не мог ограничиться одним номером.

Художница Елена Ивановна Гвоздева, работавшая в Центральном театре кукол, очень увлеклась мимирующими куклами, делая их по принципу «докладчика», но уже не просто из чулка, а соединяя разные фактуры материи и трикотажа.

По моей просьбе она сделала «Гитлера». Было это еще до войны. Мне хотелось, чтобы Гитлер на немецком или ломаном русском языке говорил крикливо-истерическую речь о фашизме. Но гитлеровская речь не получилась. Вероятно, потому, что это был механический перенос приема из одного номера в другой. А из этого почти никогда ничего не выходит.

По крайней мере с год «Гитлер» провалялся в чемодане. Изредка я его оттуда вынимал и смотрел, что бы такое из этой куклы можно было сделать. Но так как смотреть на Гитлера – хоть и на куклу – противно, я оторвал его маленькие усы и пришил вместо них большие, рыжие.

Сразу почему-то у куклы получилась пьяная физиономия. Пьяница – это тема. Ею стоило заняться. Тогда я вставил в

кукольное горло резиновую трубку, заканчивающуюся внизу небольшим резервуаром (резиновой грелкой), и заставил пьяницу пить водку.

Оказалось, что если даже не произносить ни единого слова, то одно только физическое поведение куклы решает тему.

Вот как выглядит пьющий.

Вот как внимательно наливает рюмку, стараясь налить до краев.

Вот как он любовно смотрит на нее перед тем, как выпить.

Нюхает…

Чуть шевелит усами и даже кончиком носа…

Пьет… На мгновение замирает, потом сморщивается десятками складок.

Сплевывает. Расправляет усы. Наливает следующую.

Опять пьет. Опять наливает. Ускоряет темп.

И, наконец, взболтнув бутылку так, чтобы водка закрутилась штопором, как это делают настоящие пьяницы, запрокидывает голову и отправляет прямо в горло остатки своего пол-литра.

Номер получился. Но идею можно было усилить, высмеяв не только сам процесс выпивки, но и его, так сказать, побудительные причины. Для этого надо было решить, кто пьет, и найти не только физический, но и психологический сюжет.

По привычке я стал искать его в песне. Первое, что пришло в голову, была «Застольная» Бетховена.

Вот ее первый куплет:

Постой!
Выпьем, ей-богу, еще!
Бетси, нам грогу в стакан,
Последний в дорогу!
Бездельник, кто с нами не пьет!
Налей полней стаканы!
Кто врет, что мы, брат, пьяны?
Мы веселы, право. Ей-богу!
Ну кто так бессовестно врет?

В песне несколько куплетов, и каждый представляет собой как бы тост. Таким образом, текст очень удобен для того, чтобы поминутно наливать бокал, пить и постепенно пьянеть.

Я начал репетировать. Все физические действия куклы очень складно умещались в тексте, но все время оставалось ощущение, что я делаю что-то нечестное. Ради подходящести внешнего сюжета песни уничтожаю ее внутренний смысл.

Это – «Застольная» путешественника, а может быть,

уходящего в далекое плавание моряка. В ней есть какое-то свое, особое благородство. Ее текст, веселый, смешной, лежит на простой, мужественной и чуть грустной мелодии. Мне бывает больно за нее, когда на концертах некоторые басы, исполняя эту песню, всеми силами стараются натуралистически играть пьяного. Делают осоловелые глаза, жуют губами и даже шатаются.

И если мне это всегда не нравилось, то какое же я имел право делать то же самое, да еще в увеличенной степени?

Кукла уничтожала прекрасную песню. Было жалко и слова и музыку. Одновременно уменьшалась и идея номера, так как эта же кукла была в силах куда злее высмеять пьянство, если объект ее осмеяния был бы другим.

Я отказался от бетховенской «Застольной» и, собрав своих друзей, стал им показывать, как поет мой пьяница все, что только я мог вспомнить из песен или романсов, в которых так или иначе говорится о вине.

Пел комические песни: «Сижу в прохладном погребке у бочки полной винной» Ипполитова-Иванова, «С треском лопаются бочки, эх, ох, ах, ух!» Хренникова. Пробовал даже петь просто: «Чижик-пыжик, где ты был?» И все, в общем, получалось. Все мой пьяница играл довольно складно. Но песни эти только подтверждались куклой, а не раскрывались в новом или хотя бы увеличенном качестве.

И только когда я попробовал спеть не комическую песню, а «трагический» романс, кукла стала сразу оправданной. Это был старый цыганский романс:

Налей бокал, в нем нет вина!
Коль нет вина, так нет и песен.
В вине вся жизнь и глубина.
В разгуле мир нам будет тесен.
А если в жизни все вино
Веселия испито —
Разбей бокал свой! Все равно
Вся жизнь твоя разбита!
Налей бокал! Она ушла!
И не вернется, дорогая!
С другим уж счастие нашла!
Так пей в последний раз, рыдая!
А если в жизни все вино
Любви твоей испито —
Разбей бокал свой! Все равно
Вся жизнь твоя разбита!

И автор, и композитор писали слова и музыку романса всерьез. И всерьез когда-то исполняли его певцы. И всерьез слушали те, кому нравилась «трагическая» декларация «забвения в вине». А ведь именно эта пошлая декларация часто является побудительной причиной пьянства. Значит, я нашел то, что мне было нужно.

В «трагическом» пьянстве все физическое поведение куклы приобрело увеличенную выразительность. Бокал поднимался то в пафосе счастья: «Коль нет вина, так нет и песен», то в пафосе горя: «Она ушла! И не вернется, дорогая!» А вывод в конце концов получался один: подо что ни пить, лишь бы пить.

Сатирическая тема уточнилась. Номер оказался злым и точно направленным. Пришедшие ко мне друзья его «утвердили», и с тех пор я показываю пьяницу чуть ли не на каждом концерте.

Враги

Смех бывает разным. И добрым, и злым. Когда мы смеемся над тем, как забавно говорит или поступает маленький ребенок, в этот момент нежность к этому ребенку только увеличивается. Это добрый смех. Да и поступки взрослых, обладающих какими-то забавными, но вовсе не вредными свойствами, могут вызвать такой же добрый смех, увеличивающий любовь к данному человеку.

Но, как вы сами знаете, поступки людей нередко разоблачают их дурные свойства – глупость, ничтожность, хвастливость. Сам факт разоблачения вызывает смех. Это уже не добрый смех, а злой, презрительный, уничтожающий.

Художник, стремящийся вызвать смех у читателя или зрителя, всегда ощущает или, во всяком случае, обязан ощущать, какого характера должен быть этот смех. Хочет ли он, чтобы читатель или зритель, рассмеявшись, ощутил нежность по отношению к объекту смеха, или же он хочет этим смехом разоблачить нечто, ранее казавшееся не смешным.

Большинство моих концертных номеров так или иначе вызывает смех. В том числе есть и такие, которые вызывают смех добрый. Но их не так много. Гораздо чаще я стараюсь высмеять какие-то определенные явления, которые мне кажутся дурными, вредными. Желание высмеять эти явления вызвано чувством презрения, вражды, злобы.

Но два моих концертных номера я должен выделить в особую рубрику, так как они рождены чувством большим, чем злоба. Они

рождены ненавистью. Это сатира на Гитлера и Муссолини, сделанная мною в дни войны.

Ненависть к смертельному врагу была предельна и всенародна. Значит, моя задача, как и задача всякого сатирика, темой которого является враг, состояла в том, чтобы образно конкретизировать эту ненависть. Тут не годились никакие нюансы и полутона, никакие частные, мелкие индивидуальные характеристики объектов сатиры.

Вот почему и не удалась моя первая попытка создать сатиру на Гитлера с помощью мимирующеи куклы, которую я потом сделал «пьяницей». Эта кукла была слишком забавна в своей мимике. А разве можно забавностью выразить ненависть?

Гитлер – враг моей родины, враг всего живого, чистого, доброго, что есть в мире. Враг человека. Ничтожество, возомнившее себя гением. Гипертрофированная мания величия и непобедимости. Думая о сатире на Гитлера, я и решил высмеять, вернее, образно сформулировать это гитлеровское ничтожество.

Сюжетом номера я выбрал монолог Смерти. Внутренняя причина этого выбора понятна. В те дни – это была осень сорок второго года – жизнь и смерть стояли на расстоянии шага. Тяжелые бои шли повсюду. Фашисты терпели поражение за поражением, но Ленинград был еще в блокаде, а Северный Кавказ, вся Украина и Прибалтика – во власти врагов, упоенных успехом и озверевших от неудач.

Два жгучих чувства жили тогда в каждом советском человеке: боль и ненависть. Эти чувства были направляющими и в моей работе. Мне хотелось, чтобы номер был злой, чтобы удар по Гитлеру был ударом сатиры, но я вовсе не собирался делать этот номер «смешным».

Монолог Смерти, обращенный к Гитлеру, написал по моей просьбе актер и драматург нашего театра Евгений Вениаминович Сперанский.

Смерть начинала свой монолог с восхваления Гитлера, позволившего ей собрать такую богатую жатву, а кончала злорадным предупреждением, что последним, кого она уничтожит, будет именно он, Гитлер. Темой номера была диалектика смерти, а идеей – мнимость гитлеровского величия и фактическая его ничтожность.

Раз эта идея заключена в монологе, то и во внешнем, чисто зрительном выражении номера ей нужно было найти точное и убедительное решение. Одним из возможных зрительных выражений ничтожности является размер, и потому кукла Гитлера была сделана маленькой. Но так как маленькая кукла только тогда может выглядеть маленькой, когда ее есть с чем

сравнивать, то, значит, кукла Смерти должна быть большой. И естественно, что я решил сделать ее «головной» – такой, как Певица или Медведь.

«Смерти» в искусстве бывают разные. И злые, и добрые, и трагикомические, и бытовые. Вспомните удивительный бытовой образ Смерти-старушки в русских народных сказках. Но такая Смерть не могла бы стать прообразом моей куклы. Этому противоречил ее литературный образ, создаваемый текстом.

Монолог был сатиричен, но по внешнему стилю декларативно-пафосен и даже торжествен. В этой встрече приподнятости и сатиричности и состояла острота монолога. Значит, и в кукле, изображающей Смерть, должно было быть то же противопоставление «котурн» и сатиры.

Художник нашего театра Борис Дмитриевич Тузлуков сделал Смерть скелетом в черном плаще и в красной шляпе с пером. Моя голова помещалась в грудной клетке куклы, и смотрел я сквозь черную марлю, натянутую между ребрами. Мои руки были скрыты подкладкой плаща, а кисти рук одеты в белые лайковые перчатки. Черной тушью перчатки были разрисованы так, что получились костлявые руки скелета с отдельными фалангами пальцев. Плечевые кости и кости предплечья были вырезаны из дерева, свободно связаны в суставах и шли вдоль плаща от плечей куклы до кистей моих рук, соединяясь с перчатками. В общем, получалась «торжественно-страшная» средневековая Дама Смерть.

Маленькую куклу Гитлера она держала в левой руке. Эта кукла не имела самостоятельных движений. Это была кукла в полном смысле слова. Она казалась живой только тогда, когда Смерть трясла Гитлера и заставляла его танцевать, приговаривая:

Спеши, мой друг! Спеши! Увы, часы бегут,
И скоро побегут твои солдаты...
Тогда сама тебя я поведу на суд,
Последний суд в жестокий час расплаты.

А в конце монолога Смерть брала Гитлера одной рукой за голову, а другой за ноги и попросту разрывала пополам. Кукла скрывалась, а я выходил из-за ширмы и говорил заключительные слова уже от своего лица:

Да! Близок час... И будет суд жесток!
Мы им за все предъявим счет единый —
За кровь бойца, за сорванный цветок,
За бомбу в роще соловьиной!

С тех пор прошло много лет. Кукла Смерть давно находится в фондах музея нашего театра как одна из прекрасных работ художника Тузлукова, а две половинки Гитлера, разорванного Смертью на последнем концерте, я просто выбросил. Но память об эмоциональном содержании номера до сих пор жива. Память о том внутреннем волнении, которое я испытывал от серьезности темы. Ведь каждое слово текста ассоциировалось с теми событиями, которые происходили на фронте, со сводками Совинформбюро, с сообщениями по радио, с мыслями о близких. Конкретные пережитые события действительности и конкретные имена людей возникали перед моими глазами, когда я говорил: «Мы им за все предъявим счет единый».

В сорок четвертом я сделал «Муссолини». Вся отвратительная деятельность этого фашистского диктатора сопровождалась театральной позой. «Театрализация» была демагогическим приемом, методом политической агитации. Театральность приветственного жеста, театральность парадов, актерский пафос и актерская истерия публичных речей.

Пока Муссолини находился в зените своей «карьеры», его паясничанье было только отвратительным. А вот в сорок четвертом году это паясничанье стало к тому же еще и смешным. Финал войны виден. Судьба «дуче» ясна. Положение паяца трагикомично.

И я решил заставить Муссолини спеть известное ариозо Канио «Смейся, паяц», не меняя в нем ни одного слова. Вспомните слова этого ариозо, представьте себе, что их поет Муссолини в конце войны, и каждая фраза приобретет новый, совершенно неожиданный смысл и будет выглядеть иносказательной фразой политического памфлета. «Играть! Когда словно в бреду я! Ни слов, ни поступков своих не понимаю... И все же должен я играть... Что ж! Разве ты человек? Нет, ты – паяц! Ты наряжайся и лицо мажь мукою, – народ ведь платит, смеяться хочет он...» и т. д.

Кукла Муссолини была сделана с подвижным лицом, но не мимирующим, как у «пьяницы», а ограниченным двумя-тремя точно фиксированными гримасами. Одет был Муссолини в традиционный балахон паяца, только не белый, а черный с белыми помпонами. Так как этому Канио – Бенито были необходимы «трагические» жесты и театральные позы, я сделал кукле длинные руки, приводящиеся в движение так называемыми тростями, то есть тоненькими палочками, скрытыми под балахоном.

Под балахоном же скрывались две трубочки, ведущие к глазам. Внизу эти трубочки соединялись в одну трубку, кончающуюся резиновой грушей с водой. И в том месте, где оперные певцы на фразе «Смейся и плачь ты над горем своим» обычно уходят со сцены с истерическим смехом-рыданием, рыдал и мой Муссолини, а из его глаз били двухметровые струи слез.

Этот номер жил у меня ровно до того самого дня, когда «оригинал» был повешен на городской площади, ибо с этого момента номер потерял смысл, стал, так сказать, историей. Но зато до этого дня Муссолини жил среди моих кукол очень активной жизнью. Он обошел целый ряд концертных залов Москвы, но, пожалуй, наибольший успех имел на Балканах: в Софии и особенно в Бухаресте. Румыны требовали от меня показа Муссолини на каждом концерте и заставляли бисировать, а когда кто-либо из зрителей концерта узнавал меня на улице, то с криком «Муссолини!» кидался ко мне, тряс руку и хохотал.

Репетиции

Рассказывая в этой главе об эволюции выразительных средств в связи с требованиями, которые предъявляла тема к форме, я, по существу, рассказал о творческом процессе режиссера-постановщика, в большинстве случаев являвшегося одновременно и автором сюжетов и тем.

Но ведь помимо режиссерско-авторского творческого процесса работы над каждым номером проходил и чисто актерский процесс репетирования.

Правда, все эти три процесса очень слитны, и актерская мысль о будущей роли неизбежно возникает одновременно с первой авторско-режиссерской мыслью. А думать о роли – это значит уже начать работать над ней.

Только поэтому и могли быть случаи, когда чистое репетирование было кратким и я буквально на следующий же день после первой домашней пробы выступал с новым номером на концерте.

Но случаев таких было не так уж много, гораздо меньше, чем прямо противоположных им длительных периодов репетиций. Репетиций именно актерских, когда уже не менялась ни внешность кукол, ни тема, ни структура, а я, актер, должен был, репетируя, находить внутренний образ, внешне выражающийся в поведении куклы, в характере интонации и движения.

Значит, я должен был проходить весь тот актерский процесс накопления, который проходит каждый актер в каждой роли.

Обычно актерские репетиции происходят в присутствии

режиссера, следящего за репетицией и говорящего актеру о том, что у него получается или не получается и по какому направлению движется роль. Так как мне никто никогда номеров не ставил и режиссером-постановщиком каждого из них всегда был я сам, значит, выходит, что я должен был одновременно и репетировать, и наблюдать за собой, и делать себе замечания, и исправлять то, что мне в моем же исполнении не понравилось.

Естественно, что у читателя может возникнуть законный вопрос: как же все это фактически происходит?

Почему-то многие из тех, кто задавал мне этот вопрос, сами же на него и отвечали предположением, что я репетирую перед зеркалом.

Это неверное предположение. Никакую роль, в том числе и роль с куклой, нельзя репетировать перед зеркалом без риска нажить штампы. Можно проверить общий характер внешней выразительности, и только.

Но еще более неверным было бы предположение, что в течение дней, недель, а то и месяцев я сам с собою наедине готовлю весь номер во всех его подробностях, а потом еду на концерт и показываю. Такого репетирования у меня никогда не было, да и не могло быть.

Представьте себе человека, который, желая научиться плавать, вызубрил бы все движения пловца, лежа на полу своей комнаты, и после этого сразу же отправился на состязание по плаванью. Мало того, что он не смог бы оказаться победителем, он просто утонул бы около самого берега. Утонул бы и я со своим новым номером, как с гирей на шее, если бы готовил его, только представляя себе то море, по которому я должен плыть, только воображая процесс «радиолокации», возникающий на концерте.

Конечно, есть такие концертные исполнители, которые умеют и могут работать сами с собой. Это в особенности относится к музыкантам. Но играть на рояле можно в какой-то степени самому себе, получая от этого одновременно и слушательское удовольствие, а вот показывать самому себе кукол просто невозможно. Поэтому фактический процесс репетирования только в отдельные его моменты проходит у меня наедине с самим собой.

Сделав кукол, я надеваю их на руки и, обычно не произнося ни единого слова, а только мысленно следя за фразой, примеряю поведение кукол на протяжении всей сцены. Такая «примерка» длится не больше пятнадцати или двадцати минут. Дальше это становится бессмысленным, так как я просто не знаю, что мне еще надо делать.

Тогда я зову жену. Она садится на диван против ширмы и

смотрит, что у меня получилось.

Только тут я могу вслух произносить слова текста, потому что теперь в его звучании есть уже фактическая необходимость. Он не повисает в воздухе. Его кто-то слышит. И раз я должен этим первым моим показом будущего номера как бы объяснить мои актерские намерения, значит, неизбежно во мне возникает и некоторая актерская эмоция.

Это еще очень маленькая степень эмоции. Маленькая потому, что, во-первых, у меня всего-навсего один зритель, во-вторых, это комната, а не зал, и, в-третьих, это только примерка к будущей эмоции.

Конечно, я в этот момент вовсе не рассуждаю так, как рассуждаю сейчас. Я не сдерживаю свой темперамент, свою эмоцию по каким-то теоретически-методологическим соображениям, а репетирую в той степени активности, в какой это у меня выходит, в какой мне это удобно. Единственно, чего я себе сознательно не разрешаю, это насиловать свою актерскую эмоцию.

Как только общая схема поведения кукол выяснилась, и я вижу, что каждая следующая репетиция уже не прибавляет ничего нового, репетирование прекращается, потому что простой повтор и бессмыслен и опасен. Он уже не закрепляет найденное, а выхолащивает его.

Тогда я зову остальных моих домашних: сына, дочь, домашнюю работницу, усаживаю их на диван и показываю, что у меня получилось. И опять только из-за того, что появился новый зритель, во мне невольно возникает и новая актерская эмоция. Конечно, и сейчас это вовсе не полная эмоция, но все-таки она расширилась.

Показав номер моим домашним и выпытав у них все что можно, в смысле их претензий, я тем самым получаю новый материал для работы и опять могу репетировать, уточняя найденное или же все меняя и переделывая.

Но и это репетирование приходит к моменту, когда я не знаю, что делать дальше, и мне снова необходим зритель. Лучше, если это зритель, ничего не знающий о номере; такой, который увидит все свежими глазами и воспримет свежими чувствами, не предубежденными ни в хорошую, ни в дурную сторону. От этого моя эмоция опять на какую-то долю обязательно расширится.

Я звоню кому-нибудь из моих друзей, прошу прийти, показываю номер, ощущаю реакцию, расспрашиваю о впечатлении и, значит, вновь что-то для себя выясняю.

После нескольких таких репетиционных циклов наступает момент, когда мне уже становится необходимым показать мою

работу большему количеству зрителей. Тогда я созываю знакомых, сношу стулья со всей квартиры, устраиваю в кабинете что-то вроде партера и, усадив «публику», делаю «генеральную репетицию» с последующим обсуждением.

Все это необходимо не только потому, что оценка и советы многих, а не одного или двух могут принести и большую пользу, но главным образом потому, что реакция большего количества зрителей всегда точнее. Один зритель может засмеяться, но это не значит, что в этом же месте засмеются десять. Тишина одного может ни о чем не говорить, кроме вежливости. Тишина десяти – свидетельство внимания. И вот эта повышенная реакция многих неизбежно повышает и мою актерскую эмоцию.

И если я при этой увеличившейся эмоции не почувствую внутренней фальши и наигрыша, а, наоборот, во мне возникнет ощущение свободы, значит, предшествующий репетиционный период не пропал даром, и на ближайшем концерте можно показывать «премьеру».

Вовсе не каждой новой работе удается благополучно дойти до концерта. Часто на каком-то этапе я прекращаю репетиции, так как начинаю понимать, что в новом номере чем-то порочна моя же авторско-режиссерская затея и мне, актеру, биться над преодолением этой порочности просто бессмысленно. Надо сперва либо пересмотреть всю затею, либо перестроить композицию, либо сделать новых кукол, либо вообще отказаться от номера, как бы ни были в нем удачны отдельные находки.

Но даже и в том случае, когда номер благополучно прошел весь репетиционный период и был принят моими друзьями, нет полной гарантии в том, что он действительно вышел. Это решит первая настоящая встреча со зрительным залом. А уточнить и доделать номер может только ряд таких встреч. И часто бывает так, что, вернувшись с какого-нибудь из концертов, на котором я показывал новый номер, мы с женой, не откладывая на завтра, тут же начинаем репетировать, выправляя и закрепляя отдельные места, подсказанные реакцией зрителя.

Я описал весь процесс актерского репетирования нового номера так, как он у меня в действительности происходит. Этапы этого процесса – результат не теоретического метода, а простой практики.

Но сейчас, рассказывая последовательность этих этапов и тем самым вызвав в памяти не только случаи благополучных исходов репетиционной работы, но и случаи неудач, я пришел сам для себя к некоторым выводам, относящимся ко всякой работе над ролью, а вовсе не только к репетированию без режиссера. Выводы эти касаются процесса наполнения роли актерской эмоцией.

Эмоция – кровь роли. Для того чтобы эта кровь была горячей, для того чтобы у нее был полный пульс, она должна течь по кровеносным сосудам роли, по ее артериям.

Репетиции – это и есть прежде всего процесс определения и подготовки тех артерий, то есть того направления, по которому пойдет актерская эмоция. Если артерии не подготовлены, если стенки их тонки, кровь прорвет их и вытечет наружу. Актерская эмоция окажется не внутри роли, а вне ее и станет личной эмоцией, а не эмоцией образа, то есть будет либо истеричной, либо штампованной.

Ксения Ивановна Котлубай сказала мне, что играть можно только на сцене перед зрителями, а на репетиции играть нельзя. Но прошло много лет, пока я понял, что этот закон есть закон эмоции. Только зрительный зал позволяет актеру открыть шлюзы эмоции, да и то возможно это лишь тогда, когда каналы для нее приготовлены.

Репетиционный же период – это постепенное укрепление и расширение каналов с одновременным и таким же постепенным расширением и увеличением эмоции. Увеличением ровно в том количестве, в котором позволяет готовность русла. Не меньше и уж, во всяком случае, не больше.

Только в этом случае репетиция ощущается правдой, а именно к правде эмоции в новой роли и обязан привыкнуть актер во время репетиций.

Глава тринадцатая
Встречи со зрителями

Я рассказал обо всех моих номерах. О том, как они создавались, и о том, как выглядят в окончательном виде.

Конечной целью работы над каждым из описанных мною номеров было – показать его зрителям.

Значит, не рассказать о встречах со зрителями я не могу, так как иначе представление о моей профессии будет неверным и неполным.

В границах времени

Свой рассказ о встречах со зрителями я начну с тех творческих ощущений, которые эти встречи вызывают у актера и которые в конечном счете отличают актерскую профессию от других профессий в искусстве: от профессии писателя, архитектора, художника.

Когда писатель пишет книгу, он пишет ее «вперед». Он знает, что книга переживет его. Просто даже физически переживет. Он знает, что через десятки и сотни лет кто-то сможет прочитать его книгу так же, как он сам читает сейчас книги Толстого, Пушкина, Лермонтова, Шекспира, Данте, Аристофана. Он знает, что будет жить в своей книге дольше своей собственной жизни, как знаю и я сейчас, что кто-то, когда-то, после того как меня не будет на свете, прочтет мою книгу и, может быть, что-нибудь ему в ней покажется интересным. Я знаю, что написанная сейчас фраза проживет дольше, чем рука, ее писавшая.

Когда архитектор, вооружившись рейсфедером, циркулем и рейсшиной, вычерчивает на листе ватманской бумаги колонны, архитравы, балконы и лестницы, он думает о доме, который будет стоять на улице города, о доме, который переживет его, автора этого дома. Архитектор имеет право надеяться, что найденными им пропорциями будут восторгаться люди через десятки и сотни лет, как восторгаемся мы зданиями Растрелли, Баженова, Казакова, резным камнем новгородских соборов, кирпичными башнями Кремля, деревянными шатрами многоглавых северных церквей.

Писатель, архитектор, живописец, скульптор живут в своих работах дольше своих собственных жизней.

Ничего этого нет ни у актера театра, ни у актера эстрады. Они не живут «вперед». Они живут только сейчас, сию секунду.

Создаваемое актером театра и эстрады произведение искусства не закреплено в материале. Оно внематериально. Это – акт, это – действие, возникающее в первую секунду выхода актера на сцену и исчезающее, как только опустился занавес. С этого момента созданного актером произведения искусства – будет ли то роль, песня или танец – фактически уже не существует. Оно остается только в памяти тех, кто это произведение искусства видел.

Иногда эта память закрепляется на бумаге в виде рецензий, статей и даже книг, посвященных игре актера. Но как бы ни были талантливы эти рецензии, статьи или книги, они не могут даже в слабой степени заменить читателю игру актера, возродить созданные когда-то этим актером произведения искусства, как не может описание пира заменить даже самого скромного домашнего обеда.

Но помимо этого основного отличительного свойства актерской профессии, помимо того, что состоит она в перманентном создавании произведений искусства, представляющих собой определенные действия внутри ограниченных отрезков времени, помимо этого и сама актерская профессия в целом ограничена во времени. Чаще всего она умирает раньше, чем умирает актер. В данном случае я говорю уже обо всяких актерах, в том числе и об актерах кино. Про очень многих вы, читатели, думаете, что они давно умерли, в то время как они еще живут. Они встречаются с вами в трамваях, троллейбусах, в вагонах метро. Они живут, но только они уже не актеры. Постарели руки, постарели ноги, постарел голос, постарели глаза, иначе говоря, стал негодным тот аппарат, при помощи которого создавали они свои произведения искусства.

Первыми сходят со сцены артисты балета. Для них тридцать пять – сорок лет уже профессиональная старость, а то и профессиональная смерть. В этой профессии часто годы учения бывают длительнее годов работы.

Следом за артистами балета уходят певцы, особенно тенора и сопрано, а следом за певцами – драматические актеры, и первыми из них те, чьи свойства таланта не позволяют играть характерных стариков и старух.

Профессиональная сила писателя, скульптора, архитектора, художника с возрастом может увеличиваться, как увеличивалась она у Толстого, Горького, Репина, Рембрандта, Леонардо да Винчи. Но разве можно себе представить восьмидесятилетнего тенора, поющего Ленского, или шестидесятилетнюю травести?

Профессиональная смерть – вещь нелегкая. Трудно умирать раньше своей собственной смерти. Не радуют ни старые афиши,

ни заботливо вырезанные из газет и журналов рецензии, ни адреса в кожаных переплетах с серебряными монограммами, поднесенные «благодарными зрителями». Не радуют, а, скорее, печалят.

Я не знаю, сколько еще лет осталось мне выступать на концертах. Не знаю, как скоро амортизируются мои актерские свойства и умрет моя актерская профессия. Но знаю, что рано или поздно это произойдет. И хоть я вовсе не собираюсь прощаться с эстрадой и писать некролог на свою собственную актерскую профессию, но именно сейчас, пока эта профессия еще живет, мне хочется рассказать о том, как я счастлив, что эта профессия у меня была и что я прожил на эстраде такое количество лет. Не волнует меня и приближающаяся смерть этой профессии. Не только потому не волнует, что я давно уже живу второй профессиональной жизнью режиссера и руководителя театра, но и потому, что из особых свойств профессии актера вовсе не надо делать пессимистических выводов.

Наоборот, в этих свойствах заключены и те ни с чем не сравнимые профессионально-творческие ощущения, которых нет ни в какой другой профессии искусства, кроме актерской.

От линии к линии, от мазка к мазку у художника, пишущего картину, иногда проходят секунды, иногда часы, иногда дни и недели. Столько, сколько нужно художнику. От слова к слову, от фразы к фразе и от главы к главе у писателя проходят минуты, часы, недели и месяцы. Столько, сколько нужно писателю. Книгу, которую читатель прочтет за несколько часов, писатель может писать несколько лет, потому что писание книги и чтение ее разновременны.

А вот выступление актера на сцене и восприятие этого выступления зрителем единовременны и равновременны с первой до последней секунды. И именно благодаря тому, что актерское произведение искусства не закреплено в материале и существует только в самом процессе его создания, то есть только во времени, это время концентрировано и уплотнено так, как не уплотнено оно ни в одной профессии искусства, кроме профессии актера или музыканта-исполнителя. Оно сравнимо со временем спортсмена на беговом состязании или, в еще большей степени, со временем хирурга в момент операции. Творческое время актера делится не на часы, минуты и секунды, а на мельчайшие доли секунд, каждая из которых даже в паузе драгоценна.

Ведь те выразительные средства актера, которые мы называем жестом и интонацией, только тогда могут стать средствами, создающими роль, когда их точность во времени так велика, что ее невозможно измерить никаким хронометром, ибо любой

хронометр будет слишком груб. Три минуты, проведенные за мольбертом художником или за письменным столом – писателем, несравнимы с тремя минутами танца балерины или сцены Яго и Отелло. Это разное по плотности, по энергии и тем самым и по длительности время.

В работе писателя три минуты – это ничтожное время. В него не уложилось бы обдумывание даже той короткой фразы, которую я сейчас пишу. В работе актера три минуты – это огромное время. Так на какие же мельчайшие доли должны делиться актерские три минуты, раз они вмещают так много!

Активность жизни актерской профессии в действии так огромна, что, как бы ни была коротка эта профессия, ее нельзя мерить обычным «летосчислением», а именно в этой активности и есть основное зерно актерского счастья.

В точных рамках времени живет актер на сцене. Он не может отделять слово от слова, фразу от фразы, как ему заблагорассудится, так как подчинен закону самой фразы, ее теме, ее темпераменту и ее «партнерам», то есть движению, действию.

Актер во власти времени, и, несмотря на это, он ощущает себя его хозяином. Внутри трехминутного действия ему нисколько не тесно, а, наоборот, так легко и свободно, будто времени и вовсе не существует.

Эти особые ощущения времени, свойственные актеру всякого театра, так как они характеризуют творческий процесс игры, в какой-то степени усиливаются на концертной эстраде. Ведь если в театре даже у актера, играющего большую роль, есть очень много помощников: партнеры, свет, декорации, то на подмостках концерта актер в большинстве случаев остается один. Все десять или пятнадцать минут отведенного на его выступление времени принадлежат только ему. Только он один отвечает за каждую долю секунды. Глаза всех зрителей, сколько бы их ни было, смотрят только на него, и только его голос слышат все уши. Помощи ждать неоткуда. Нет ни партнеров, ни декораций. От этого время уплотняется еще больше, а чувства обостряются еще сильнее. Тот неизбежный диалог со зрителем, о котором я говорил в главе «Уроки «человеческого» театра», рассказывая о «радиолокации», становится еще ощутимее и ответственнее.

Я чувствую эту ответственность уже в первый момент встречи со зрителем, когда только выхожу на сцену. Тысячи глаз встречаются с моими двумя. Это сильнее, острее, страшнее, чем соответственное ощущение в театре.

И если в театре даже сотое представление для всякого актера – премьера, так как на каждом из ста спектаклей зритель всегда

новый, то для актера, выступающего на концерте, ощущение перманентной премьеры увеличено еще и тем, что меняются самые залы. От этого неповторимость выступления становится еще очевиднее. Ведь даже от размера зрительного зала неизбежно зависит характер исполнения. Невозможно исполнять «Хабанеру» в Большом зале консерватории в тех же интонациях и в тех же нюансах движения, что и в клубном зале на двести-триста мест.

А ведь среди тысяч концертов, на которых мне приходилось выступать, не все происходили в специально приспособленных для этого залах. Сценой бывала и палуба корабля, и лесная лужайка на фронте, и даже просто площадка грузовика.

Но и этого мало. На большинстве концертов менялся и характер зрителей. В праздничные дни Октябрьских годовщин, так же как и в юбилейные дни Красной Армии или в майские дни на сборных концертах, в один и тот же вечер часто бывало несколько выступлений. И почти всегда эти три-четыре концерта были разнородны по составу зрителей. От студентов университета я ехал к слушателям Академии имени Жуковского, от слушателей Академии – к текстильщицам «Трехгорной мануфактуры», от текстильщиц – к профессорам и академикам в Дом ученых, а поздней ночью – к актерам в Дом кино или художникам, собравшимся на свой вечер в Центральном Доме работников искусств.

И если бы я возил с собой звукозаписывающий аппарат и на всех этих концертах записал бы на пленку один и тот же номер, то обнаружилось бы, что все записи разные. И по силе голоса, и по длительности одних и тех же фраз или пауз, и по интонации, и по ответным реакциям зрителей, даже в том случае, если в каждом из концертов был одинаковый успех.

Разность эта происходит не потому, что я сознательно меняю манеру исполнения в зависимости от того, сидят ли в зрительном зале пожилые профессора или студенческая молодежь, сплошь мужчины, если это воинская часть, или сплошь женщины, если это текстильщицы. Нет, эта разность возникает неосознанно, просто от разности встреч.

И если колебания в характере исполнения часто бывают для меня самого почти неуловимы, то, наблюдая выступления других актеров, я конкретно вижу степень этих колебаний. Говорю я сейчас не о колебаниях качества, которые тоже возможны и тоже часто зависят от зрительской реакции. Я говорю о внутренней разности исполнения при совершенно одинаковой их качественной оценке.

Вероятно, чем талантливее актер, тем обычно меньше у него колебания качества и одновременно тем больше амплитуда

разности в каждом его выступлении.

Я много раз слышал концертные выступления Василия Ивановича Качалова. Всегда это было одинаково прекрасно, но всегда в чем-то по-разному.

По-разному звучал неповторимый качаловский голос. По-разному шел удивительный процесс возникновения фразы, по-разному рождалось всегда видимое образное слово. Казалось, что Качалов не говорит, а думает вслух, и слышимые нами слова – только часть того, что сейчас, сию секунду он внутренне видит. От этого и зрители не просто слышали Качалова, а, скорее, смотрели на то, о чем он говорит. Смотрели и ясно видели поезд, в котором уехал Нехлюдов, и деревянную платформу, и Катюшу Маслову, бегущую по этой деревянной платформе.

В тридцатые и сороковые годы бывало много сборных концертов, и мне довольно часто приходилось принимать в них участие. В программе выступало много различных актеров, и обычно всех их я знал очень хорошо. Но не только в том случае, когда на концерте неожиданно появлялся «новенький», а и тогда, когда кто-нибудь из тех, кого я особенно люблю, исполнял свой обычный репертуар, я часто стоял в боковой кулисе, смотрел и слушал.

Мне доставляло наслаждение следить за тем, как чутко и точно настраивает свой замечательный голосовой инструмент Валерия Владимировна Барсова.

Я слушал алябьевского «Соловья» в исполнении Барсовой и в рабочем клубе, и в Колонном зале Дома Союзов, и на сцене Оперного театра в Софии. Везде «Соловей» был разным. И уж совсем по-особенному звучал он на юбилее Ивана Михайловича Москвина, когда Барсова подошла к юбиляру, положила ему руку на плечо и спела «Соловья», обращаясь каждым словом и каждой нотой только к одному Москвину, а слышал и понял ее каждый зритель большого зала.

Артистка Рина Зеленая исполняла на концертах маленькие рассказы и стихи от лица детей. Дело не в том, что она хорошо подражает детям в их голосовой интонации. Имитировать детский голос могут многие, но я не видел никого, кто так умел бы показать детскую психологию, детскую душу, кто так удивительно по нежности и благородству раскрывал бы тему ребенка, вызывая любовь к этому ребенку у всего зрительного зала.

Несмотря на то, что выступление Рины Зеленой всегда сопровождалось смехом, оно одновременно требовало большой собранности и внимательности зрителей, так как каждый ее рассказ состоит из мозаики очень тонких по наблюдательности

элементов интонации и мимики.

Но собрать внимание зрительного зала не всегда легко, так как актеру часто приходится преодолевать эмоциональное состояние зрителей, вызванное характером предшествующего выступления другого актера, музыканта или ансамбля.

На торжественных, праздничных концертах часто в программу бывают включены большие концертные ансамбли, в том числе Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии, русский хор имени Пятницкого, ансамбль народного танца под руководством Игоря Моисеева.

Представьте себе финал выступления танцевального ансамбля. Украинская пляска. Неистощимая режиссерская фантазия Моисеева каждую секунду создает новые мизансцены, новые танцевальные комбинации, новые ритмы. Яркие костюмы, развевающиеся юбки и ленты, предельный темперамент, дробь каблуков, звук баянов, азартные аплодисменты зрительного зала, крики «браво»

и «бис», а каждая «бисовка» – изобретательнее и темпераментнее предыдущей.

Танец закончился. Закрылся занавес. И пока сзади него готовится сцена для следующего номера, конферансье объявляет выступление Рины Зеленой.

На просцениум выходит актриса. Она выглядит маленькой и одинокой после всего, что еще хранят глаза и уши зрителей, не остывших от многообразия того, что они только что видели и слышали. Кажется невозможным, чтобы зрительный зал не только понял, но даже просто расслышал слова Рины Зеленой.

Я стою сбоку и, слегка отодвинув край занавеса, наблюдаю за удивительным и сложным процессом борьбы актрисы за внимание. Борьбы со всем зрительным залом. Одной против тысячи. На первый взгляд это неравная и безнадежная борьба, но в распоряжении актрисы, во-первых, любовь к ней зрителей, а во-вторых, ее мастерство.

Вот она осторожно произносит первое слово. Пожалуй, тише обычного. Так же осторожен еле заметный поворот головы, и он меньше и короче обычного.

Зрительный зал начинает вслушиваться и вглядываться и постепенно весь собирается в тишину. И в центре этой тишины – маленькая женщина, уже не одинокая, а единственная. Кажется, что огромный зал на глазах уменьшился в размере. Все тот же тихий голос Рины Зеленой звучит громко, хотя она не прибавила ему силы. И ясно слышны не только слова, а даже вздох между двумя фразами.

А следом за Риной Зеленой на сцену выходит Владимир

Яковлевич Хенкин. Опять мне трудно уйти со своего наблюдательного поста. Хоть я и знаю весь репертуар Хенкина чуть ли не наизусть, мне всегда интересно было наблюдать за тем, как видоизменяется исполняемый им рассказ на сегодняшнем концерте.

Сила хенкинского таланта – в абсолютности его общения со зрителями.

Слово «читает» к Хенкину не подходит, как не подходит, пожалуй, и слово «исполняет», потому что Хенкин рассказывал, именно рассказывал, становясь одновременно и героем и автором рассказа, кому бы этот рассказ ни принадлежал.

Не только слова, но и содержание и даже тема выглядели так, будто все это пришло ему в голову тут же, в момент его выхода на сцену.

И хоть вовсе не так часто Хенкин неожиданно вставлял какое-то нужное ему в данный момент слово, выглядел он импровизатором, так как интонация его фразы всегда зависела от реакции зрителей на предшествующую, всегда являлась ответом. Причем ответ этот адресовался не зрительному залу в целом, а отдельным людям этого зала. То он направлен супружеской паре в первом ряду партера, то наверх, группе студентов, сидящих на балконе, то в сторону боковой ложи, а то и в кулисы, где, не сдержавшись, неожиданно фыркнул пожарный.

Огромный активный темперамент, предельное ощущение зрительской реакции, безотказная работа его «радиолокатора» придавали выступлению Хенкина совсем особый характер.

Представьте себе, если бы нашелся такой теннисист, который умел бы один играть против сотен игроков. Представьте себе, если бы в ответ на посланный им через сетку мяч на него со всех сторон теннисного корта летели бы десятки мячей и он успевал бы отбить каждый, ни один не упустив.

Так выглядело выступление Хенкина.

Он отправляет через рампу фразу и тут же отражает реакцию на эту фразу каждого зрителя.

Не отраженной Хенкиным зрительской реакции не бывало. Все мячи отбиты. Даже скрипнувшая дверь не пропущена. Ее отметил голос, или поворот головы, или изумленно поднявшаяся бровь.

Ничто не заставало Хенкина врасплох, так как все, чем отвечал ему зрительный зал, становилось репликой и входило в ткань рассказа.

Однажды я видел выступление Хенкина на концерте для коллектива Театра сатиры, то есть того самого театра, в котором Хенкин работал.

Как всегда, чуть торопливо Хенкин вышел на середину сцены и быстро оглядел весь зал. Я понял его взгляд. Перед ним сидели искушенные зрители. Хорошо его знающие. Его друзья, товарищи по сцене и концертам. Сделать их партнерами «игры в теннис» – трудно. Могут не поддаться. Реакция получится не непосредственная, и возникнет фальшь.

Но не успел я подумать об этом, как Хенкин еле заметно улыбнулся кому-то в третьем ряду. Этого было достаточно, чтобы передние оглянулись, выясняя, с кем это Хенкин здоровается, а он уже глядел на кого-то, сидевшего сбоку. И опять несколько человек невольно посмотрели в ту сторону. «Игра в теннис», по существу, уже началась, и после первых же фраз Хенкина я понял, что ему нечего бояться искушенных актеров, потому что они целиком втянуты в эту удивительную и азартную игру чемпиона, в которой он всегда победитель, а побежденные счастливы.

Интересно, что даже в тех случаях, когда актер находится во власти точной мелодии, точного музыкального рисунка, точного ритма и точных движений, разность исполнения остается. И очень интересно, да и поучительно бывает видеть, как расширяются движения балетных артистов, танцующих на широкой сцене Концертного зала имени Чайковского, и как уплотняются эти же движения, приобретая новую прелесть, на маленькой сцене Дома актера.

Рассказал я обо всем этом не для того, чтобы дать оценку работы моих товарищей по концертам, а только для того, чтобы на их примере постараться объяснить ту разность и неповторимость ощущений, которая существует у актера во время каждого его выступления. Только благодаря этой разности он может по многу раз петь один и тот же романс, играть одну и ту же роль или танцевать один и тот же танец.

Я не знаю, не подсчитывал, сколько выступлений было у меня за все годы моей концертной деятельности, но, конечно, они исчисляются тысячами.

Я не знаю, скольким зрителям показал я за это время своих кукол, так как это подсчитать было бы невозможно, но, конечно, их количество давным-давно перевалило за миллионы, не считая тех, кто видел мои выступления в кино или по телевидению.

Но сколько бы раз и сколько бы лет подряд я ни исполнял один и тот же номер, мне никогда не бывало скучно, потому что всякий раз я исполняю его в первый раз. И до тех пор пока этот номер активно воспринимается зрителем, он не может наскучить. Это противоречило бы природе актерских ощущений.

Радость встречи со зрителем – это огромная радость, и если определить, в чем она состоит, то, вероятно, это ощущение

дружбы со зрителем.

Когда актер на концерте читает стихи, то это вовсе не монолог – это диалог со слушателем. Если внутри актерского монолога, внутри моего номера есть пауза, то не я держу эту паузу, не я, а зритель. От его восприятия зависит длительность этой паузы. Если я этого не ощущаю, я не актер. Ощущение обратной связи делает актерское исполнение лучше, талантливее, и рождается какая-то особая актерская благодарность зрителю. Когда такая тишина возникает в зрительном зале, что будто там и нет никого, актер ощущает всех зрителей сообщниками, друзьями.

Профессия актера – это профессия дружбы с людьми. Я знаю, что надо мной дамоклов меч занесен. Очень немного лет смогу я еще выступать перед зрителем, но я благодарен своей судьбе за то, что больше полвека я испытываю радость встречи со зрителями, радость дружбы с людьми. Разными, совершенно разными людьми – рабочими, колхозниками, студентами, академиками, солдатами; болгарами, поляками, немцами, американцами, французами, жителями разных стран, разных континентов.

Первые концерты

Но если я счастлив тем, что так часто ощущал радость от выступлений на концертах, то это вовсе не значит, что мне не приходилось испытывать горя неудач. Да я и писал о них.

Для всякого актера, как бы ни был велик его опыт и стаж, даже маленькая неудача ощущается раной. И рана эта заживает не легко и не быстро. А в случае больших неудач, в случае провалов актер просто заболевает. Чаша сия не могла меня миновать. Я тоже получал ранения от неудач и заболевал горем провалов, но ни то, ни другое не могло заглушить радости от большинства встреч со зрителем, и чувство счастья не покидало меня в течение всех лет моей профессиональной концертной работы. Это счастье, может быть, можно сравнить с удачным браком, в котором влюбленность первого дня сохранилась в течение полувека.

Какой же день в этом «браке» нужно считать первым? Определить его трудно.

Вы знаете, что мой «роман» с куклой начался незаметно для меня самого. Многие романы и в жизни возникают незаметно для их участников. Сперва двум встретившимся людям бывает приятно болтать ни о чем. Потом возникает желание встречаться чаще, а болтовня ни о чем превращается в разговоры о работе, о

профессии, о жизни. Потом эти встречи становятся Необходимостью, а периоды между встречами кажутся разлуками. Это уже Любовь. А потом разлуки прекращаются вовсе, а встречи сливаются в Непрерывную линию жизни. Это брак.

Так вышло и у меня. Сперва мне было весело «болтать» с моими куклами, Потом темы «разговоров» начали становиться все шире, а разлуки все короче, и наконец выяснилось, что это уже любовь. Тогда разлуки прекратились. Возник брак, то есть профессия.

Днем регистрации брака надо, вероятно, считать тридцать первое декабря Двадцать третьего года, то есть день моего первого платного выступления. В таком случае, регистрация была неудачной. Я почти провалился. От концерта остались только деньги и стыд. А стыд всегда больше денег. Думаю, что потому я сравнительно легко перенес этот стыд, что, во-первых, не очень сознавал свой первый концерт началом профессии, а во-вторых, в провале не были повинны куклы. Выступал я в вечер встречи Нового года в одном учреждении. Ширма моя стояла в углу небольшого зала, в котором не было ни скамеек, ни стульев. Зрители в очень небольшом количестве стояли перед ширмой, а сзади них разгуливали и громко разговаривали те, кому через головы других просто ничего не было видно.

Окончательно вылечиться от провала помогла мне продолжавшаяся «Домашняя самодеятельность».

Но уже начиная с двадцать шестого – двадцать седьмого года профессиональные концерты стали происходить все чаще и чаще, возрастая в количестве с каждым месяцем и годом.

Первое время появление на концерте человека с ширмой, который зачем-то собирается показывать взрослым людям кукол, зрители встречали недоуменным шорохом, а то и ясно слышимыми скептическими репликами, но почти всегда после первого же номера скепсис пропадал и, выйдя на поклон из-за ширмы, я встречался с веселыми глазами, и становилось ясно, что следующий номер уже не должен проламывать льда.

Постепенно москвичи привыкли к новому концертному жанру и к моей фамилии, и меня стали не только провожать аплодисментами, но и встречать. Появились все профессиональные показатели успеха. В афишах сборных концертов я из разряда «и др.» перешел сперва в разряд тех, кого называют, а потом начал появляться и в так называемой «красной строке». Конферансье перестали выпускать меня в первых номерах концерта, а передвинули в середину и даже не боялись мною кончить отделение. Все чаще и чаще попадались дни, когда количество предложений было большим, чем я мог выполнить, и

я принужден был отказываться.

Весь этот процесс шел так быстро, что я воспринимал его как что-то стихийное, малопонятное, но азартно-радостное. Я вовсе не сразу привык к свалившейся на меня с неба неожиданной профессии и вначале страшно боялся выступать в больших залах. Хорошо помню, как я долго не соглашался выступить в Колонном зале Дома Союзов, – мне казалось просто абсурдным показывать в нем маленьких кукол. А теперь, после сотен выступлений в этом зале, он мне кажется одним из самых легких.

Помню, как до дрожи волновался, когда меня пригласили на целых полтора месяца ежедневных выступлений в Мюзик-холле, а в то же время именно эти выступления и закрепили мое концертное «положение», так как сразу же после Мюзик-холла ко мне приехал представитель из Ленинграда для заключения договора на летние выступления в эстрадном театре ленинградского Сада отдыха. Он предложил мне такие замечательные условия, о которых я никогда даже и не мечтал. Но эти условия не только обрадовали меня, но и взволновали. Я боялся, что после первого же выступления в новом городе, в котором меня решительно никто не знает, выяснится, что я не оправдаю тех денег, которые мне собираются платить.

Это волнение увеличилось, когда по приезде в Ленинград я увидел, что около Сада отдыха поперек всего Невского проспекта натянута полоса материи с моей фамилией, написанной аршинными буквами, а у решетки сада стоят огромные, по крайней мере в три человеческих роста, вырезанные из фанеры и раскрашенные изображения моих кукол: старушки и старика с гитарой. Никогда – ни до, ни после этого – у меня не было такой нахальной рекламы и такого перед ней испуга.

Но премьера прошла хорошо, и после этого я много раз приезжал в Сад отдыха на летние гастроли. Да и до сих пор я часто езжу в Ленинград, знаю почти все ленинградские клубы не хуже московских. И хоть давно уже выступаю в куда более ответственных сольных концертах, воспоминания о первых впечатлениях от выступлений в Ленинграде до сих пор живут во мне как воспоминания об азартной концертной юности, в которой испуг, радость и удивление от неожиданной для меня быстроты расширения профессии сплетены в один тугой узел.

Глава четырнадцатая
Дневник памяти

У каждого человека есть неписаный дневник памяти. В нем тысячи страниц. Страницы эти перепутаны, некоторые – вырваны. Многое из записанного памятью трудно прочитать, многое стерлось. Чаще всего особенно неразборчивы даты, имена, фамилии, названия городов, улиц.

Память бывает невнимательна к документам и фактам, но зато образы она сохраняет с тщательностью коллекционера. Образы целых десятилетий, образы отдельных дней и часов нашей жизни, образы ощущений, образы событий и людей. Она записала их в подробностях удивительных: с цветом, запахом, звуком. Если вы занимаетесь искусством, не жалейте о потерянных страницах в дневнике вашей памяти. Они все равно не понадобились бы вам. Но, перечитывая сохранившиеся страницы, читайте их внимательно. Не переписывайте их, не меняйте строчек и слов, потому что это драгоценные страницы. Память может ошибиться в фактах, но она никогда не врет. Она четко записала ваши ощущения, и выдумать лучше нее вам вряд ли удастся.

Мало этого, память проделала за вас большую работу и не только откинула ненужное, но еще пересортировала воспринятую вами жизнь. Объединила однородное, разобщила противоположное, и, напоминая вам о каком-то явлении, событии или человеке, она сопровождает их всеми необходимыми и всегда образными примечаниями.

В моем дневнике памяти сохранилось много концертов, много городов, клубов, театров, зрителей, но каждое из сохранившихся воспоминаний разное. В одном случае я помню свои ощущения в момент самого выступления, в другом случае я совсем не помню выступления, но зато хорошо помню место, где оно происходило, и место это само по себе уже образ, Москва это или Ленинград, Прага или Нью-Йорк, цех завода, палуба корабля или импровизированная сцена из составленных канцелярских столов в клубе какого-то учреждения. Один концерт запомнился как образ всего зрительного зала и его цельной реакции, а другой оставил в памяти всего только одного человека, но зато встреча с этим человеком ощущалась не меньше, чем встреча с тысячью. Я не в силах записать все «страницы» дневника моей памяти, но мне хочется рассказать хотя бы о некоторых, и рассказать именно так, как я их помню. Поэтому во многих случаях в моем рассказе

само выступление с куклами будет занимать, может быть, наименьшее место.

Студенты

Есть группа концертов, которые объединены для меня одним словом – «студенты».

Это очень большая группа. Студенческие концерты обычно идут целыми пачками, и происходят либо осенью, в период съезда студентов к началу занятий, либо во время каникул, либо весной, когда выпускники празднуют свое окончание. Это замечательные концерты. Одни из самых счастливых по ощущениям и прекрасных по единству образа. Образ этот – молодость, здоровье, счастье. И еще одно слово необходимо присоединить, это слово – «будущее». Все равно, как называется то учебное заведение, в которое я приехал на концерт; все равно, какая будущая профессия моих зрителей. Химики, педагоги, энергетики, врачи, историки, агрономы. Перечисляя сейчас все эти специальности, я тем самым вызвал в памяти и улицы, и здания, и залы: большой клуб Московского университета с винтовой лесенкой на сцену, квадратную аудиторию Педагогического института на Девичьем поле, но образ зрителей, наполняющих эти аудитории и залы, – единый, и слово «будущее» в нем основное и самое важное. Эти люди готовят себя к жизни. Не к своей только жизни, а к будущей жизни страны. В их зрачках счастье мечты. Не абстрактной, а реально осуществимой мечты, потому что будущее – это они сами.

Выступление перед студентами – это праздник, это всегда счастье. Сколько бы ни было таких выступлений, от них нельзя устать. И выступать на таком концерте хочется побольше, показать всех кукол, какие только лежат в чемодане и ширме.

Счастье это складывается из многого.

Прежде всего из чуткости и предельности зрительского восприятия. Не только в том дело, что они аплодируют с энергией, которая может обрушить стены, кричат до хрипоты и хохочут с такими взрывами веселья, что, продолжая петь, сам начинаешь улыбаться. А слушают они и смотрят так внимательно и чутко, что через секунду после приступа хохота возникает такая тишина, будто в зале нет ни одного человека, ни одного зрителя.

И тогда каждая спетая буква становится счастьем и каждый жест куклы – радостью. И лучше поешь и тоньше играешь.

Но радость этого концерта состоит не только в актерских ощущениях в момент выступления. Зрителей воспринимаешь в какой-то степени еще и как своих детей, своих учеников. И

чувство это усилено, когда концерт завершает праздник выпускников.

Лица окончивших возбуждены большим событием – получением путевки в жизнь. В антракте я вижу, как в фойе и коридорах юноши и девушки, которые только сегодня стали врачами, агрономами или архитекторами, записывают друг у друга адреса, взволнованно в последний раз ходят группами или парочками.

Завтра они разъедутся по стране. Они увезут с собой формулы химических реакций, знания по сопротивлению материалов или интегральным исчислениям, но они ведь и меня увезут с собой. Они и со мной прожили эти годы. Я знаю это по тому, как они только что меня встречали и провожали. В их аплодисментах, в их криках, в их записочках с просьбой спеть Чайковского или «Вернись», в их настойчивом желании еще раз увидеть «Укрощение тигра» я ощутил, что это «еще раз» есть одновременно и в последний раз.

Значит, память о «Тигре» или «Хабанере» разъедется завтра по городам страны. В Томск, Куйбышев, Архангельск, Читу, Астрахань. И мне начинает казаться, что и я что-то прибавил к их знаниям. Правда, это не формулы и не числа, но это образы и темы, это ощущения каких-то сторон жизни, которые тоже пригодятся им, как пригодятся образы прочитанных книг, спектаклей, кинокартин. Обязательно пригодятся, если останутся в дневнике их памяти, как они сами остались в моем дневнике.

Один за всех

Но некоторые концерты сохранились в воспоминаниях об одном человеке, как бы соединившем в себе образ всех зрителей этого концерта. Вероятно, потому, что образ этот оказался самым обобщающим, память и отбросила все остальное.

Я не помню, в какой из предвоенных годов вместе с группой других актеров-москвичей я вылетел на самолете для участия в концертах, посвященных празднику пуска одного из заводов на Украине. Совсем не помню, что я там исполнял, но привез я с собой оттуда образ человека, которого сперва заметил в первом ряду партера – очень он заразительно смеялся.

На следующий день я был в прокатном цехе. Человек в закопченных брюках, без рубашки, черным железным крюком направлял быстрое движение раскаленной светящейся стальной ленты. На его обнаженном торсе было столько мускулов, сколько бывает только на рисунке в книге по пластической анатомии. У него было такое сосредоточенное лицо, что я никогда не узнал бы

в нем моего зрителя, если бы он наскоро не улыбнулся мне. Именно наскоро, так как улыбаться ему было некогда.

А на другой день я был у него в гостях в комнате с добела вымытым полом, чистыми половичками и аккуратной белой скатертью обеденного стола. На хозяине костюм, под которым не видно мускулов, и только глаза да тяжелые кисти рук остались такими же, какими я их видел вчера.

И мне было приятно, что этот человек – мой зритель. Что о моем выступлении он говорит и весело и серьезно. Что я оказался нужным ему и таким, как он, на их празднике, что я в этом празднике участвовал.

Образ профессии, воплощенный в одного человека, часто сильнее, чем сумма наблюдений над отдельными людьми.

Я много выступал на концертах для врачей. Выступал в больницах, в медицинских институтах, в конференц-залах съездов. На одном из моих концертов среди зрителей был крупнейший хирург нашей страны Сергей Сергеевич Юдин. Не знаю, почему ему показалось, что я должен видеть его операции.

Я пришел в больницу и не успел опомниться, как на мне уже был белый халат, и шапочка, и маска, а сам я оказался стоящим в операционной вместе с профессором и студентами, одетыми так же, как и я, в костюм заговорщиков из детективного фильма. Только глаза блестят сквозь щели масок.

На столе, покрытый простынями, лежит невидимый человек, а мой бывший зритель длинными пальцами в резиновых перчатках деловито, неторопливо и очень быстро раздвигает кишки, что-то отрезает, что-то защипывает, укладывает на место желудок и, повернувшись к ассистентам, говорит: «Можете зашивать!»

А потом он ведет меня по палатам, и я вижу спасенных им людей. Людей, которые должны были умереть, а теперь будут жить. Маленьких детей, юношей, девушек, стариков... Каждому он говорит «ты», каждого называет по имени и каждого любит. И все они смотрят на врача влюбленными глазами надежды или благодарности, глазами детей. И становится понятно, на чем основана любовь детей к матери и матери к детям. На чем основана гордость матери.

И теперь, выходя на эстраду перед зрительным залом, в котором сидят врачи, я всегда вспоминаю Сергея Сергеевича Юдина и больных в его палатах.

Перед каждым выходом на сцену в любом концерте так или иначе волнуешься. Это неизбежно для всякого актера. Волнение бывает разной степени, разного характера и чаще всего это правильное, творческое волнение.

Иногда оно окрашено событием дня, праздником, которому посвящен концерт. Праздником страны, города, завода, учреждения. Приподнятость зрительного зала передается и нам, актерам. Разных людей, разные глаза и разные темпераменты встречаю я, выходя на эстраду: члены правительства; генералы и офицеры в парадной форме, с орденами и медалями; иностранцы, поминутно что-то спрашивающие у своих переводчиков, которым некогда переводить, потому что самим интересно смотреть; шахматисты, говорящие в антрактах о малопонятных мне цейтнотах и ферзевых гамбитах; разнонациональные спортсмены, еще не остывшие от прыжков, бега и метания диска, держащие в руках кубки, призы и грамоты, врученные им только что, перед самым концертом.

Иногда творческое волнение вытесняется волнением опасности. Опасности неудачи. Боишься слишком длинного зрительного зала, плохого освещения или позднего времени, заставляющего зрителя спешить на трамвай или в метро. Эти «технические» опасности вредно отражаются на выступлении, так как их трудно победить. Качество исполнения не приблизит далеко сидящих зрителей, не увеличит света фонарей и не отодвинет стрелки часов.

У Горького

Но бывают опасности, мобилизующие творческие ощущения, усиливающие их.

Это опасности строгой оценки. В какой-то степени такая опасность существует на каждом концерте. Но она увеличивается, если зрителями оказываются люди, сами занимающиеся искусством, если это музыканты, художники, писатели, актеры.

Таких концертов бывает много. Адреса их в Москве довольно постоянны: Центральный Дом работников искусств, Дом архитектора, Дом литераторов, Дом актера.

Я и боюсь этих концертов и люблю их. Ответственность за качество приобретала особый характер, когда, выходя на освещенную сцену, я видел прямо перед собой внимательные знакомые глаза Гольденвейзера, Шостаковича, Улановой, Марецкой, Бирман, Завадского, Маршака, Эренбурга.

Ставишь ширму, надеваешь кукол на руки и знаешь, что любая фальшь, безвкусица, кокетство будут ими замечены, и мне будет стыдно, даже если они ничего мне и не скажут. А они обязательно скажут – сейчас ли, после концерта, потом ли, когда мы встретимся в гостях или на другом таком же вечере.

И ответственность эта увеличивает радость выступления и

чувство удовлетворения, если оно оказалось удачным.

Но еще ответственнее становится выступление, когда оно адресовано одному человеку и когда этот один – самый серьезный оценщик качества и самый опасный судья. Потому опасный, что суду его абсолютно веришь.

И естественно, что я очень испугался, хотя и очень обрадовался, когда зимой тридцать пятого года драматург Афиногенов передал мне просьбу Алексея Максимовича Горького приехать к нему в «Сосны» и показать кукол. «Соснами» называется место под Москвой – сосновый бор на крутом берегу Москвы-реки. Там был загородный дом Горького.

Пока мы ехали по снежной морозной дороге, я, качаясь в машине, вспоминал о том, как Горький был на одной из программ Мюзик-холла. Не помню, кто мне об этом рассказал, и не знаю, было ли все это так на самом деле, но рассказ этот меня и смешил, и пугал.

Среди других номеров мюзик-холльной программы был номер так называемых «герлс» – одновременное выступление нескольких девушек одинакового роста, одинакового сложения, одинаково причесанных, одинаково полуодетых и делающих одинаковые ритмико-танцевальные движения. Это были «дрессированные» девушки, и весь смысл номера состоял в точности совпадения каждого движения и в безличности каждой танцовщицы.

В антракте Горький зашел за кулисы. Полуголенькие девушки в трусиках и лифчиках окружили его и, радостно прыгая, стали расспрашивать, как понравилось. А Горький подумал и, смущенно улыбаясь, сказал: «Рабóту вы прóделали бóльшую, трудоемкую, но никóму не нужную». Точно ли мне передали фразу Горького, я не знаю, но что он мог так сказать, знаю точно. Горький относился к искусству серьезно и трезво.

Вот я и боялся, что покажу Горькому моих кукол, а он возьмет да и скажет: «Работу вы проделали большую, трудоемкую, но никому не нужную».

Но когда, показав номер с шариками на голых руках, я вышел из-за ширмы и увидел веселые глаза, с которых Горький вытирал носовым платком крупные слезы смеха, волнение мое исчезло совсем.

Горький не назвал мою работу никому не нужной, а, наоборот, замечательно отнесся к моим куклам и не столько советовал что-либо, сколько вслух рассуждал о том, что куклы могут быть еще более острыми и точно направленными. Но, говоря об этом, тут же добавлял: «Конкретных советов я вам дать не могу. Вы работаете органично, внутренне правильно. Всякий

посторонний, слишком конкретный совет вам не может принести никакой пользы».

Об этой встрече с Горьким я рассказал в моей первой книге, «Актер с куклой», но чувство радости и гордости до сих пор не покидает мои воспоминания о загородном доме в «Соснах».

Все тогда в этом доме казалось мне прекрасным, посемейному, по-доброму теплым. И сам Алексей Максимович, весело рассказывавший за чайным столом о том, что он боится чая с «головастиками» (то есть плавающими в нем чаинками), и покорно ушедший спать в одиннадцать часов, как только ему напомнили, что «доктор не позволяет ложиться позже», и внучки Горького – две маленькие девочки, Дарья и Марфа, и сидевшие за столом внимательные родные, члены его семьи.

У Станиславского

Но если я волновался за предстоящую встречу, едучи к Горькому, то не меньшим было мое волнение и испуг перед Станиславским.

Было это еще в двадцать седьмом году. Меня пригласили участвовать в концерте, устраиваемом Обществом друзей Студии Станиславского.

Я знал, что среди зрителей этого концерта может оказаться Константин Сергеевич, и поэтому не сразу дал согласие. Ведь ни теперь, ни тогда не было и нет для меня в театре имени большего, чем имя Станиславского. Если бы он осудил мою игру с куклами, это было бы для меня большим ударом. Но, с другой стороны, если бы ему понравилось мое выступление, это было бы для меня огромным счастьем. В конце концов желание показать кукол Станиславскому победило испуг перед этим показом, и я выступил на концерте.

Показывал «Минуточку», «Титулярного советника», «Про дьякона». В общем, почти все, что у меня в то время было.

После концерта Станиславский сам подошел ко мне и похвалил. Я был счастлив.

Но когда через восемь лет после этого, в тридцать пятом году, мне пришлось еще раз выступить перед Станиславским, волновался я, пожалуй, еще больше. Это и понятно. Ведь в двадцать седьмом мне было двадцать шесть лет, а в эти годы легче идешь на риск. Да, кроме того, я тогда не ощущал кукол единственным делом моей жизни, а чем-то хоть и очень интересным, но случайным, боковым, в то время как в тридцать пятом году боковым для меня оказался уже драматический театр, а центром стали куклы. Значит, вновь ставя кукол на суд

Станиславского, я рисковал очень многим.

Волнение мое оправдывалось еще и тем, что вторичное выступление перед Станиславским не было похоже на обычный концерт. Происходило оно в квартире Станиславского в Леонтьевском переулке. Группа актеров, членов театрального клуба, приехала к Станиславскому для того, чтобы побеседовать с ним о театре, рассказать, что мы делаем, а затем, как бы в благодарность за возможность говорить с ним, устроить для него небольшой концерт.

Вот это-то и пугало меня больше всего. Ведь каждый из нас знал репертуар друг друга наизусть. Я боялся, что мои товарищи совсем не будут «принимать» кукол и даже не засмеются ни разу. От отсутствия зрительской реакции я буду плохо играть, и Станиславский решит, что я всегда делаю это плохо.

Так бы оно и получилось, если бы Константин Сергеевич не обладал редко встречающимся у режиссеров свойством быть абсолютно непосредственным зрителем.

Он так искренне, так громко и весело смеялся, что лучшего «зрительного зала» нечего было и желать, хотя зал этот фактически состоял из одного только зрителя.

Встреча со Станиславским была удивительной от первой до последней минуты.

Все мы, пришедшие в тот день в его дом, были настроены приподнято-торжественно. Собрались в большом зале, в котором стояли репетиционные станки, так как Константин Сергеевич почти никуда уже не выходил и занимался со своими учениками и актерами только дома. Сидели мы тихо, разговаривали шепотом. Волновались, что вот сейчас мы увидим самого Станиславского.

Он вошел. Мы встали, чтобы поздороваться, и волнение наше еще больше усилилось. Уж очень необыкновенным был вошедший к нам человек. Высокий, худой, стройный и весь какой-то светящийся. Светились белые седые волосы, светилась кожа лица, светились глаза под белыми бровями.

Мы поздоровались и сели за большой стол. Стали разговаривать. Самый старый из нас годился Станиславскому в сыновья, но самым молодым был Станиславский.

Каждая фраза, каждая мысль – молодые. За плечами десятки лет профессиональной работы, а говорит о театре так, будто он только сейчас начинает в нем работать, будто впереди у него самое главное, самое важное, а позади только подготовка к этому самому важному.

Нельзя научиться быть гениальным. Нельзя научиться быть Станиславским. И все-таки учиться у него нужно. Но учиться не

только тому, как работать с актером. Ничего из этого не выйдет, хотя бы соблюдались все правила «зерна», «сквозного действия», «подтекста». Ничего не выйдет, если ученик не обладает основным, чем обладал Станиславский: молодостью в восприятии жизни, острым ощущением правды, бескомпромиссностью в борьбе за нее и абсолютной верой в то дело, которое он делает.

Конечно, этому научиться трудно, но, возвращаясь от Станиславского, я думал только об этом. О необходимости всякому художнику держать глаза открытыми для непосредственного, непредвзятого восприятия мира и верить в свое дело, в свой путь не потому, что он твой, а потому, что он единственно правильный и поэтому твой.

В другие страны

Впервые я оказался за границей в двадцать пятом году вместе с труппой Музыкальной студии МХАТ, выехавшей на гастроли в Германию, Чехословакию и Соединенные Штаты Америки.

Из Ленинграда в Германию мы плыли на двух маленьких пароходиках в шторм. Одиннадцать баллов. Каменные острова качались, как пароходы на причалах, а встречные пароходы в черно-зеленой воде выглядели беспомощными игрушечными лодочками. Матросы буквально ползали по палубе, держась за протянутые веревки. Волны рушились на палубу, и стеклянная вода весело возвращалась в родную стихию.

Я не могу кататься на каруселях, танцевать польку или вальс. Кружится голова. А шторм оказался не страшен. Только не надо сидеть в каюте, там закачает. А вот если, крепко держась за поручни, стоять на палубе и активно участвовать в качке, следя за ее сюжетом, то все в порядке, жить можно.

Итак, заграница.

Первый раз в жизни я надел шляпу, первый раз в жизни – шелковые носки, первый раз в жизни – духи «Роз Жакомино». Вам, вероятно, трудно понять ощущение человека, приехавшего из Советской России двадцатых годов в капиталистическую страну. Мне все время казалось, не предаю ли я свою родину. Правильно ли, что на мне галстук.

Города, люди, классовое расслоение, незнакомый мне чужой быт, говор, привычки, ритм жизни – все мне казалось странным, противоречивым, неожиданным в своих контрастах.

В Берлине

На первых порах трудно было увязать чистенький,

патриархальный, почти семейный отель в фешенебельном районе Берлина Шарлоттенбурге с вечерней Фридрихш-трассе и проститутками на ее тротуарах.

Помню, как при выходе из метро со станции «Ам Цоо» («У Зоологического сада») я на советские деньги купил в газетном киоске московскую «Правду» и в тот же самый момент впервые увидел живого фашиста. Он ехал на мотоцикле и что-то выкрикивал. На руле болтался флажок со свастикой. Фашист то и дело вскидывал руку, но никто из прохожих на этот жест не отвечал и особого внимания ему не оказывал.

Играли мы в Берлинер-театре (этого здания теперь нет), и мой Терапот получил похвалу в рецензии.

Кукольных театров в Германии я не видел и не знал, есть ли они, но с куклами все-таки встретился.

В отделе игрушек большого универсального магазина Вертхейма я обнаружил плюшевых обезьянок, очень похожих на ту первую «заграничную», которую мне когда-то подарили. Я надел обезьянок на руки и попробовал их «актерские возможности», что вызвало полное изумление продавщиц, вероятно, не подозревавших, что их товар этими возможностями обладает. Но обезьянки были явно на детскую руку, играть ими было менее удобно, чем моими, и я ни одной не купил.

Кроме обезьянок продавались в этом магазине театральные куклы-люди. Но у них были тяжелые большие деревянные головы и тяжелые руки. Ими было совсем плохо играть, да и внешний их образ был неинтересен.

Типажи этих кукол свидетельствовали о том, что когда-то они были рождены талантливыми людьми с подлинной народной традицией, но время и механическая повторность выветрили талантливость, и традиция стала мертвой.

Прага

В Праге мне гораздо больше повезло.

Я познакомился с редактором кукольного журнала «Лоуткарш» профессором Веселы. Он был очень внимателен ко мне и подарил несколько экземпляров своего журнала. От профессора Веселы я узнал, что в Чехословакии много кукольных театров. Большинство из них играют куклами, которые приводятся в движение нитками и которых чаще всего называют «марионетками». В Чехословакии театров, которые бы играли куклами на руке, сравнительно мало. Как мне тогда показалось, и отношение к этому виду кукол у многих как к чему-то примитивному.

С одним из театров, играющих куклами на нитках, я познакомился довольно близко. Назывался он «В ржише лоутек», что в переводе на русский язык значит «В царстве кукол».

С этим «кукольным царством» я встретился совсем неожиданно. Ходил-ходил по улицам, рассматривая прекрасный город, и вдруг увидел вывеску кукольного театра. Понял я это по последнему слову «лоутек» – «лоутка» значит кукла. Это я знал по названию журнала «Лоуткарш» – «Кукольник».

Рядом с вывеской было окошечко билетной кассы. Я вынул из кармана мою обезьянку, по счастью, она была со мной, надел на руку и сунул в окошечко. Оттуда выглянуло удивленное веселое лицо женщины. На ее вопрос я ответить не мог. Во-первых, не понял, а во-вторых, она не поняла бы меня. Но все-таки она поняла все, что надо. Прежде всего что я иностранец и, что еще важнее, что я, по-видимому, свой, то есть кукольник, лоуткарш. Одним словом, она выскочила из кассы и потащила меня в театр.

Актеры этого театра вместе с их руководителем Сухардой замечательно отнеслись ко мне и к моим товарищам. Специально для нас они сыграли подряд несколько пьес: «Принцессу Турандот» Гоцци, «Двенадцатую ночь» Шекспира и сказку «Спящая царевна». Потом они повели нас в небольшой ресторанчик и там трогательно угощали.

Тот факт, что куклами можно сыграть целый большой спектакль, да еще Шекспира или Гоцци, конечно, произвел на меня впечатление. Многое мне очень понравилось. Очень смешно играл сэр Тоби, особенно в той сцене, когда Мальволио читает письмо. Тоби упал на ступеньки лестницы и трясся всем телом от хохота. Понравился Тарталья в «Турандот». Понравились декорации «Двенадцатой ночи» с белыми объемными колоннами и статуями.

Но из всего виденного мною в Праге мне больше всего понравилась кукла, фотография которой была напечатана в журнале «Лоуткарш». Звали эту куклу Спейбл и создали ее скульптор Носек и режиссер и актер Скупа в городе Пльзене.

Помимо фотографии в этом же журнале был напечатан ряд последовательных рисунков. На первом рисунке был изображен профильный портрет Скупы без всякой утрировки. На втором рисунке этот профиль несколько обобщался, приобретая элементы карикатуры. На следующих обобщение было еще большим. Постепенно профиль становился все более и более кукольным и наконец превращался в голову Спейбла.

Не знаю, так ли в действительности происходило рождение Спейбла или это просто шутка художника, так как постепенными изменениями рисунка можно и слона превратить в чижика (тем

более что сам Спейбл, если не видеть этих последовательных рисунков, вовсе не похож на портрет Скупы). Но тем не менее этот ряд рисунков обнаруживал основное качество Спейбла: при очень большой условности обобщения он сохранил какую-то особую индивидуальность, вовсе не превращаясь в схему.

У Спейбла большие выпученные, чуть наискось поставленные глаза, торчащий нос и уши, как у летучей мыши, но в то же время удивительно найдена и форма головы в целом. В ней нет ни одного резкого угла, ни одной грани, она объемна и скульптурна в полном смысле слова. Глаза, нос и уши так логично возникают из ее формы, что вовсе не кажутся преувеличенными. Интересно, что если первые рисунки вслед за профильным портретом Скупы кажутся карикатурными, то сам Спейбл уже не карикатура, а какое-то самостоятельное существо, закономерное в собственных пропорциях.

При всей условности в Спейбле нет ничего нарочного и, что самое важное, он по-настоящему, по-хорошему комичен. Даже с элементом лирики. Пожалуй, всякий хороший комик несет в себе элемент лирики.

По тому, как профессор Веселы рассказывал мне про Иозефа Скупу, я понял, что кукольники Чехословакии гордятся этим человеком, любят его.

Повидать Скупу мне не удалось. Он был в Пльзене. Встреча наша произошла только через двадцать три года, и я вам расскажу о ней во второй части книги.

Многое было мне непонятно в Чехословакии той поры. Во главе государства стоял тогда Масарик. Дипломатических отношений между нашими странами не было, а Прага просто кишела русскими эмигрантами. Самыми разнообразными – и военными в обмундировании царской армии и штатскими. Встретил я там несколько учителей из реального училища и несколько моих товарищей по этому училищу. Растерянные, удивляющиеся тому, что мы приехали из большевистской Москвы, и еще больше удивляющиеся тому, что мы опять собираемся вернуться в эту большевистскую Москву. Потом я вспоминал о них, когда смотрел во МХАТе «Дни Турбиных». Потерянные люди. Были там и несколько бывших актеров Художественного театра. С ними встречался Немирович-Данченко. Они не были довольны встречей, так как Немирович неожиданно для них «оказался советским».

И все-таки я полюбил Прагу. За многое полюбил. За красоту города. За удивительную стройность пражского кремля – знаменитых Градчан, за кукольные фигурки апостолов, выходящих в полдень и в полночь на маленький балкончик перед

часами городской ратуши, за игрушечные домики Златой улички, на одном из которых сидела обыкновенная кошка, казавшаяся тигром по сравнению с размером крыши. За каменные своды и деревянные столы пятисотлетней пивной «У Флека», с ее черным вкусным пивом, ломтиками злой редьки и песнями пражских студентов. Но больше всего, конечно, полюбил я людей, с которыми подружился. Их распевную речь с растянутыми слогами, их радушие и гостеприимство.

В Америке

Огромный немецкий пароход «Колумбус» повез нас из Бремерхафена в Нью-Йорк. Мы плыли шесть дней. Океан – это что-то неизмеримо большое? Нет, это совсем не так. Вот Балтийское море, по которому мы плыли в Германию, было действительно огромным и невероятно могучим. А океан выглядел маленьким, как чайное блюдце. Во все время пути оставался одним и тем же. Только менял цвет. На нем не было ни островов, ни встречных пароходов: нечем было мерить ни скорость, ни расстояние. Один раз только во время небольшого тумана на мачту села маленькая птица с желтым хохолком. Вероятно, мы проплывали мимо каких-то островов. Но об этом знала только птица. Мы их не видели. Птица посидела, пощебетала и улетела. А потом, ранним утром, возникла статуя Свободы. Нью-Йорк.

Я не знал английского языка. Мне сказали, что «р», два «о», «м» – это значит «рум» – комната. Если я прочту это слово на стекле какого-нибудь окна, это значит, что можно войти и снять комнату. Вот так без всякого языка я встретился с Америкой. Слова входили в мои уши, как входят они в уши годовалого ребенка. Я понял, что если я благодарю какого-то человека, то должен сказать «сенкью», но что это выражение состоит из двух слов – «сенк» и «ю», – я узнал много позже.

В те годы русские в Америке – это было почти что чудо, тем более если эти русские из Советской России. В маленьком магазинчике я покупал хлеб и сосиски на ужин. Какой-то человек, поняв, что я не говорю по-английски, все добивался, кто я такой. Я сказал «рашн» – русский. Он обрадовался. Оказывается, он тоже русский. «Откуда приехали?» – «Из Москвы». – «Давно?» – «Четыре дня назад». – «Четыре дня?» И человек выронил из рук сверток с сосисками. «Будете жить в Нью-Йорке?» – «Нет, в мае домой». – «Куда?» – «В Москву». – «Как – в Москву? У нас же просперити. Вы что, коммунист?» – «Нет, беспартийный». – «И все-таки возвращаетесь?» – «Конечно». Человек поднял с полу сосиски и на

своем примере стал убеждать меня в том, как хорошо в Америке. Он баритон, поет между сеансами кинокартин, шесть раз в день. Всегда одно и то же – пролог к «Паяцам». У него свой задник, свой занавес и, конечно, свой менеджер. Он обеспечен и доволен. Мне было трудно понять, как можно быть довольным, если ежедневно по шесть раз в день петь одно и то же, а ему было трудно понять, чем это плохо. Мы расстались, и я, подойдя к прилавку, с трудом выговорил: «Гив ми плиз фор хот доге» – «Дайте мне, пожалуйста, четыре горячие собаки». Горячими собаками американцы называют сосиски.

В Нью-Йорке я познакомился с двумя кукольными театрами.

Один из них назывался «Джюиш мэрионет тиэтр», то есть «Еврейский марионеточный театр». Несмотря на слово «марионеточный», в этом театре играли «хэнд-папетс», куклы на руке.

Устройство сцены было похоже на сцену «человеческого» театра с кулисами, падугами и писаными декорациями. Декорации и куклы внешне, пожалуй, напоминали рисунки Шагала. Не зная языка, я плохо понимал содержание спектакля, но, судя по персонажам, манере игры и реакции зрительного зала, пьеса была бытовой сатирой.

Люди этого театра мне понравились. Театр явно не приносил им никакого дохода и существовал только потому, что его создатели верили в искусство кукол и его общественную полезность. Среди работников этого театра были и коммунисты, и мне, актеру, приехавшему из Советского Союза, из Москвы, они очень обрадовались.

Но, несмотря на то, что я с удовольствием смотрел спектакль этого театра и мне нравилась вся его атмосфера, сами куклы не произвели на меня особого впечатления. Внешне они были выразительны, с четко очерченными характерами, но не столько условны, сколько отвлеченны и, пожалуй, не очень обаятельны. А может быть, такое впечатление создалось у меня потому, что я попробовал их актерские возможности, и мне они показались слишком ограниченными.

У моих кукол не было так называемых «патронок», то есть трубочек, удлиняющих руки и шею куклы. От этого, правда, они были короткоруки, как лягушата, но зато сохраняли всю подвижность человеческой руки.

Я надел на одну руку свою обезьянку, а на другую – куклу американских коллег. Рядом с обезьянкой эта кукла показалась мне громоздкой, с тяжелой большой головой и палкообразными благодаря удлиненным «патронкам» руками.

Куклы поздоровались друг с другом, погладили друг друга по

голове. О чем-то погрустили, чему-то порадовались и даже потанцевали. Так как в обеих куклах актером был я, то соревнование в актерских свойствах происходило только между куклами. И для меня лично моя кукла явно одержала победу. Выразительные возможности ее движений были больше.

Но вот одному моменту в спектакле этого театра я тогда позавидовал. Я ведь никогда еще до того времени не играл моими куклами под оркестр. Дело не в самом оркестре, так как он в этом театре был очень маленьким, состоящим, может быть, всего только из трио. Но в этом трио играла скрипка. У скрипки свой особый характер темперамента. В нем нет физиологического форте. Не позволяют ни струны, ни смычок. Я говорю не про темперамент ритма, а про самый звук. Скрипка может «изобразить» форте, но «сделать» его она не может. Она графична, но похожа не на графику пером, а на графику кистью.

И вот все это странным образом похоже на игру актера с куклой. Актер, играющий с куклой, особенно с куклой на руке, тоже не имеет права на полный физиологический темперамент звука. Этого не позволяют ни размер, ни физические свойства куклы.

И когда в кукольном театре в Нью-Йорке я видел и слышал, как игру кукол сопровождает чудесная еврейская мелодия скрипки, мне захотелось и самому когда-нибудь соединить куклу со скрипкой.

Теперь в театре, которым я руковожу, большой настоящий оркестр. В нем много самых разнообразных инструментов, и я понял, что не всегда и вовсе не только скрипка должна сопровождать игру кукол, но подбор инструментальных тембров до сих пор для меня является очень серьезным вопросом, когда речь идет о музыкальном сопровождении спектакля кукол.

Другим кукольным театром, который я видел в Нью-Йорке, был театр, руководимый Ремо Буффано.

Когда я пришел на представление, Буффано сидел на маленьком стульчике и играл на аккордеоне. Впереди него на таких же маленьких стульчиках сидели две куклы, чуть меньше роста человека. Буффано, нажимая ногами педали, приводил кукол в движение. Одна кукла била в большой барабан, а другая ударяла в медные тарелки. Получался смешной, веселый оркестр. Потом началось представление, состоявшее из нескольких пьесок, которые игрались и куклами на руках и куклами на нитках.

Во всех театрах, где играют куклы на нитках, актеры-кукловоды обычно стоят за задником, над которым они протягивают вперед руки и приводят в движение нитки, идущие к куклам. Головы и руки кукловодов не видны, так как их скрывает

падуга. Ремо Буффано убрал падугу. Кукловоды оказались видны. Следовательно, видна стала и вся техника управления куклой, и было забавно смотреть, как оживает кукла под искусными руками актера.

Видел я у Буффано и огромных кукол, в два человеческих роста высотой. По системе это были куклы на нитках (в данном случае речь уже идет, конечно, не о нитках, а о веревках), но, чтобы привести эту куклу в движение, нужно употреблять такую мускульную силу, что ни о каком «чуть-чуть», по-видимому, и речи не может быть. Такой персонаж, как исключение, конечно, возможен в эпизодической роли, но меня не соблазнило бы ставить целый спектакль только такими куклами.

Вот почему из всего богатого впечатлениями представления театра Ремо Буффано только два момента показались мне действительными находками. Первой находкой был веселый оркестр, состоящий из живого человека и механических кукол. Он мне очень понравился. А вот второй находке я вначале даже позавидовал.

Рассматривая близко какую-то куклу Буффано, я вдруг обнаружил, что у нее на каждой кисти рук не пять, а только четыре пальца. Я спросил, почему это так. А Буффано ответил: «Больше и не надо. Зритель все равно пальцев не считает».

Ответ был простой и логичный. Очень часто кукле и вовсе не делаешь пальцев, а просто решаешь кисть целиком. Еще чаще выделяешь большой палец, а остальные делаешь слитно. Иногда нужно отделить и указательный. Но когда делаешь все пальцы отдельно, то четырех может оказаться вполне достаточно, а пять часто становятся похожими на грабли.

Четырехпалые руки мне очень понравились, но потом я понял, что далеко не всегда это хорошо и убедительно. Бывает, что руки-«грабли» входят в образ (ну хотя бы у Кащея Бессмертного), и тогда бессмысленно отказываться от пятого пальца. Таким образом, и эта находка Буффано оказалась для меня важна не сама по себе, а только как пример того, что кукла позволяет решать ее анатомию в зависимости от задач образа и функции поведения куклы, а не натуралистического копирования анатомии человека.

Просеянное временем

Но почему так получилось, что из всего, в общем, довольно большого количества кукольных спектаклей, увиденных мною за границей, я принял близко к сердцу и соблазнился только Спейблом, скрипкой, полумеханическим оркестром да четырьмя

пальцами на руках у кукол Буффано? Разве все остальное мне не понравилось или было низкого качества?

Нет, наоборот, многое мне тогда очень понравилось. Да и самые встречи с большим количеством людей, посвятивших свою жизнь театру кукол, были для меня значительны и интересны. Но конкретного, ощутимого влияния на меня эти встречи не оказали. И произошло это главным образом из-за того, что неосознанно, но, по-видимому, уже довольно прочно во мне жило личное ощущение куклы. Вот оно-то и вытесняло постороннее, тем более что в то время я вовсе не думал о создании театра, и, таким образом, большие спектакли к моей ширме прямого отношения как бы и не имели. Я с удовольствием их смотрел, но не сопоставлял со своей работой.

Вот почему по возвращении из поездки за границу я продолжал работу с куклами, по существу, с того же самого места, на котором остановился восемь месяцев тому назад.

Да, кроме того, учителями в искусстве иногда в гораздо меньшей степени бывают коллеги по жанру, чем представители других видов искусства. Не знаю, является ли это общим правилом, но что касается моей работы в театре кукол, то это безусловно так.

Смотря спектакли других кукольных театров, я часто нахожусь в ощущении протеста, в ощущении внутреннего спора. Как мне кажется, это происходит не от дурных побуждений, не от чувства ревности, а от несовпадения, иногда неизбежного, моих стремлений и вкусов с тем, что я вижу в работе других. Во всяком случае, вовсе не так часто после чужого спектакля кукол я чувствую себя обогащенным новыми знаниями и новой мечтой.

Гораздо чаще и в гораздо большей степени это обогащение происходит при встрече с другими видами зрелищного искусства.

Тут я мог бы перечислить десятки и сотни случаев, когда увиденное меня восхищало и заставляло задумываться и заново пересматривать свои позиции, иногда в сторону их укрепления, а иногда и в сторону отказа от чего-то, что до сих пор мне казалось правильным.

Правда, та режиссерская или актерская работа, которая восхищает меня в спектаклях других видов театра, никогда не вызывает желания целиком перенести увиденное в театр кукол. Наоборот, мне всегда хотелось определить точные границы возможного в каждом виде. Но отдельные моменты в спектаклях драматического театра, балета, оперы или в кинокартине учили меня многому: точности взятой темы, ощущению современности, законченности, музыкальности, ясности образа.

Может быть, в еще большей степени влияют на мою работу

даже не смежные, а более отдаленные виды искусства: живопись, музыка и особенно литература.

Но, конечно, самое большое и самое конкретное влияние оказывают непосредственные ощущения от окружающей жизни, особенно те, которые осмысливаются как образ. У всякого работающего в искусстве этот перевод воспринимаемого в образ происходит подсознательно, в силу привычки к образному мышлению.

И если впечатления от спектаклей кукольных театров Праги и Нью-Йорка на мою работу, по существу, никакого влияния не оказали, то впечатления от всей поездки в целом не могли не пригодиться, так как это впечатления жизни.

Мы проехали по нескольким городам Соединенных Штатов. Были в Чикаго, Кливленде, Бостоне, Детройте, Цинциннати, Вашингтоне. Но образ тогдашнего Нью-Йорка оттиснулся в памяти четче всего. Душный, крикливый, веселый, азартный и безжалостный Нью-Йорк. Трудно забыть его небоскребы; сохнущее белье, повешенное в центре города; пустую голову статуи Свободы, из которой я смотрел на дымный Манхэттен; ежевечернюю фантастическую иллюминацию рекламы на углу Бродвея и Шестой авеню; невкусную еду в кафетериях; беззаботный Новый год с трещотками, дудочками и масками, заполнившими улицы города; трехаренный цирк на несколько тысяч зрителей, маленькие десятицентовые паноптикумы и негров с веселыми улыбками и грустными глазами.

Не забыть мне и ощущения глухонемого, которое было у меня в первый месяц жизни в Америке, пока я не научился кое-как говорить и понимать.

Не забыть и сосущей тоски по дому, по своей стране, по Родине. Оттуда, из-за океана, Советский Союз, Москва возникают в новой удивительной близости. Это ощущение близости за тысячи километров воды и суши увеличивает само понятие Родины – ее образ. А в искусстве без полного ощущения своей страны и слитности с нею вряд ли что-нибудь можно сделать.

Я перелистал только несколько страничек дневника моей памяти. Сделал это сознательно. Ведь во второй части книги я буду говорить о своей режиссерской работе в театре, а начиная с тридцать первого года на одних и тех же страницах памяти отпечатались и мои личные встречи с людьми, городами и странами, и мои сольные концертные выступления, и полувековая жизнь всего театра. Разорвать эти страницы, отделив друг от друга, очень трудно, а иногда просто невозможно. Вот почему в конце книги я вернусь к дневнику моей памяти и перелистаю те недостающие страницы, которые, как мне кажется, перелистать

необходимо.

Глава пятнадцатая
Перечитывая написанное

Итак, я закончил первую часть книги. Рассказал обо всем, что привело меня к моей теперешней профессии, рассказал о том, как работал над отдельными концертными номерами, и, наконец, рассказал о концертах, на которых я выступал.

Перечитав все мною написанное, я понял, что мне самому трудно превратиться в объективного читателя и трудно определить, насколько интересным или серьезным покажется то, что я написал. Может быть, поэтому, прежде чем ставить точку, прежде чем распрощаться с читателем до встречи во второй части, посвященной моей режиссерской работе в театре, я почувствовал необходимость сделать некоторые выводы из написанного и даже повторить то, что сам для себя я считаю наиболее существенным.

Первая глава долго казалась мне излишне мемуарной и не обязательной в книге, посвященной профессии, но, перечитав вновь все подряд, я понял, что глава эта нужна.

Я родился в Москве в тысяча девятьсот первом году. Значит, первые этапы формирования моих эстетических вкусов – а это очень существенные для всякого художника этапы – проходили фактически до семнадцатого года, то есть в период расцвета в искусстве символизма и стилизаторства. Благодаря тому что в семье инженера, никакого отношения к искусству не имеющей, «модная» эстетическая философия тех лет интереса не вызывала, я и миновал ее. Это не моя заслуга, но это моя удача, тем более серьезная, что как раз в кукольном-то театре символизм и стилизация легко пускают корни.

То, что теперешняя моя профессия началась не сразу, и то, что вначале я занимался живописью и графикой, тоже не является моей заслугой, так как это не было сознательной подготовкой к театру кукол. Но это тоже удача, и я должен благодарить за нее судьбу, потому что без любви к пластическому искусству и без некоторых профессиональных знаний в этом искусстве мне было бы много труднее работать в моей теперешней профессии, да вряд ли она бы у меня и возникла.

В театр я поступил без всякой хотя бы любительской подготовки. Благодаря этому я не принес с собой никаких актерских «навыков», никаких штампов, – не принес просто потому, что неоткуда было их взять. Правда, я был абсолютно

неопытен и начал работу в театре с пустого места, но зато моими учителями оказались люди опытные, чуткие и требовательные. Люди большого вкуса и большой честности. И с каждым годом я все больше ощущаю, какую огромную пользу принесли мне те четырнадцать лет, которые я провел на сцене сперва музыкального, а потом драматического театра.

Рассказывая о начале моего увлечения куклами в период «домашней самодеятельности», а в дальнейшем – о периоде уже профессиональной работы, я говорил о том, что работу свою всегда проверял и проверяю на разных людях, на знакомых, товарищах, друзьях, прося их дать оценку тому, что я делаю, дать совет. И сейчас мне хочется еще раз подтвердить, что считаю это очень существенным.

Я уверен, что самым важным условием роста всякого художника является умение слышать других людей и, главное, с годами не потерять стремление к этому, что довольно часто происходит с теми, кому судьба улыбнулась.

Всегда искать оценок и советов. Многих считать своими учителями. Никогда не обижаться даже на резкую критику. Уметь и в упреке, хотя бы на первый взгляд несправедливом, обнаружить причину, корешок этого упрека.

Вот почему я рад, что всегда находился в коллективе. Если бы этого не было, если бы в течение ряда лет я был бы только концертным актером, мне было бы куда труднее находить советчиков и учителей.

Работа в двух театрах нисколько не мешала моей концертной работе, а, наоборот, очень ей помогала, так как у многих моих товарищей по сцене я продолжал учиться. И, несмотря на то, что я давно возглавляю театральный коллектив, являясь его творческим руководителем, многих членов этого коллектива – знают ли они про то или нет – я считаю своими учителями. Каждого – в разном. Не боюсь ставить на суд мою работу, и личную и режиссерскую.

Что же это – отсутствие собственных убеждений? Нет, это их проверка. Их уточнение и в конечном счете еще большая вера в эти убеждения. А вера в правильность избранного пути необходима. Без нее ничего сделать невозможно.

И если я стараюсь учиться у многих, то это вовсе не значит, что я готов согласиться с любым. С любым взглядом, любым вкусом, любым ощущением искусства. Наоборот, я очень многое активно не люблю, да и не скрываю этого в моей книге.

Рассказывая о творческом процессе рождения каждого номера, я описывал его так, как он проходил на самом деле.

В этом процессе многое выглядит случайным, даже

сумбурным, и, может быть, сейчас необходимо разобраться, считаю ли я кривые пути творческого процесса закономерными или же их кривизна просто мой личный недостаток, мое неумение организовать этот процесс.

Пожалуй, наиболее случайными выглядят в моем описании первые этапы возникновения номера.

Я затевал монтаж из газетного объявления и «цыганского» романса и сделал куклу с длинными руками. Монтаж не удался, но руки куклы замечательно двигались, и тогда возникла мысль о «Хабанере», и появился номер, высмеивающий банальных исполнительниц Кармен.

Я затевал монолог пушкинского Скупого рыцаря. Специально для него сделал куклу с маленькой головой и вовсе без рук, так как ее руками стали мои собственные руки. После первой же встречи куклы с пушкинским текстом выяснилось, что номер у меня получается декадентским, то есть антипушкинским, и я от него тут же отказался, но из придуманной мною новой формы куклы родилась «Певица».

Дальше работа над обоими номерами – и над «Хабанерой» и над «Певицей» – шла уже более или менее прямыми путями уточнения темы, но само зарождение темы каждого из этих номеров выглядит случайностью.

И в то же время я считаю такую «случайность» вполне закономерной, и номера эти в их окончательной теме, окончательной идее и окончательной форме – совсем не случайными.

Тема живет в художнике до всякой мысли о форме. Живет как отражение окружающей его жизни в его личной индивидуальности. Живет, еще не выраженная ни в словах, ни в образах. И вот для того, чтобы она нашла хотя бы свое первое образное выражение, необходима встреча этой темы с какой-то конкретной действительностью.

Суриков говорил, что образ боярыни Морозовой возник у него в момент, когда он увидел черную ворону на белом снегу. Это выглядит случайностью, в то время как ворона только конкретизировала для Сурикова накопленную им до этого, еще не выраженную тему образа.

Первая образная конкретизация темы часто возникает как бы неожиданно, между тем это мнимая неожиданность, так как никакая тема не могла бы конкретизироваться, не будучи внутренне подготовлена задолго до первого ее возникновения в конкретном образе, первого ее, если так можно выразиться, овеществления.

В химии есть понятие «катализатор» – это вещество, которое

само в реакции не участвует, но вызывает своим присутствием реакцию между другими веществами. Суриковская ворона и была таким катализатором.

«Танцующие» руки моей куклы оказались катализаторами темы оперного штампа, но тема эта была моей темой, жившей во мне куда раньше появления этих «танцующих» рук, да отчасти уже и выраженной мною в предшествующем номере баритона, исполнявшего куплеты Тореадора.

Но как бы на первый взгляд случайно ни возникли контуры образа, сама работа над ним должна проверяться и направляться нормальной и безжалостной логикой. Пожалуй, наиболее вредной декларацией творческого метода является так называемое «вдохновение», то есть расчет на бездумную интуицию.

И в работе над своими концертными номерами, так же как и в режиссерской работе, я всеми силами стараюсь до конца все проверять меркой логики. А единицей измерения может быть только конечная цель решения темы, то есть идея.

Необходимо не врать самому себе и не натягивать никакие оправдания той или иной форме, если она темой не оправдана и не выдерживает проверки идеей. Почти все описанные мною неудачи происходили в тех случаях, когда я был невнимателен к этому.

Но постоянно проверять свою работу идеей – это значит настойчиво искать точную и единственную форму, так как форма это и есть средство выражения темы. Неточная форма смещает тему, уничтожает идею и часто, помимо желания автора, фактически подменяет ее другой идеей, иногда прямо противоположной.

Рассказывая о моей неудаче с показом «народного Петрушки» и сравнивая эту мою работу с органичностью работы Зайцева, я говорил, что в конечном счете рад суровому предметному уроку, который я получил. Уроку, навсегда вселившему в меня активную нелюбовь ко всякой стилизации и подражательству.

Во второй части книги, там, где мне придется говорить о стилевых решениях спектаклей, я вернусь к этому вопросу, но сейчас еще раз хочу повторить, что только тогда считаю произведение искусства органичным, когда между жизнью и художником нет посредников, когда художник видит жизнь своими глазами, а не глазами другого художника или другого времени и говорит о ней своим языком, а не переводным языком стилизации.

Органичному восприятию жизни хочу я учиться у больших людей искусства и подражать им только в одном: в умении

никому не подражать. А это в свою очередь возможно лишь в том случае, если все, что делаешь в искусстве, делать не вообще, а для чего-то, иначе говоря, – знать тему своей работы и ее идею.

Замечательные выводы делает один из лучших русских скульпторов девятнадцатого века Антокольский, оценивая искусство Древней Греции и говоря, что оно «учит нас понимать высокое значение искусства, не делать ничего для ничего».

О теме каждого моего номера я говорил, как мне кажется, достаточно подробно, но я не обобщил эти темы. И сейчас это сделать необходимо, так как только сумма этих тем определяет общую тему моей концертной жизни, то есть то основное, о чем я хотел сказать моим зрителям.

Актер, читающий на концерте «Мцыри» или «Прозаседавшиеся», отвечает за выбор для своего исполнения именно этих стихов и за то, как он сумел их прочитать, верно ли он передал их содержание, их темы, но за самые темы отвечают авторы: Лермонтов и Маяковский.

Но разве отвечает автор исполняемого мною цыганского романса за то, что сделали с этим романсом мои собаки, если романс этот оказался только материалом для решения совсем иной, прямо противоположной темы?

Значит, я отвечаю перед моими зрителями не только исполнительски, не только актерски, но и авторски, потому что в большинстве своих работ являюсь автором их тем. И, значит, больше чем какой бы то ни было другой актер, я отвечаю прежде всего за то, *что* я делаю, то есть за тему, и только потом, так же как и всякий концертный исполнитель, за то, *как* я делаю, то есть насколько убедительно я эту тему раскрываю.

Что же я фактически делал на эстраде и был ли от моей работы хоть какой-нибудь прок, какая-нибудь польза?

Каждый человек работает в масштабе своих сил и делает меньше или больше, но каждый обязан понимать, приносит он пользу или вред. И люди, профессией которых является искусство, не освобождены от этой обязанности прежде всего потому, что безвредно-бесполезных произведений искусства не существует.

Если книга, картина или мелодия восприняты читателем, зрителем или слушателем, значит, в этом читателе, зрителе или слушателе возникли определенные эмоции, а всякая эмоция может быть только либо полезной, либо вредной. «Никакой» она не может быть.

Принести вред искусством, вызвав дурные эмоции зрителя, слушателя или читателя, очень легко, гораздо легче, чем об этом

думают многие, потому что действие произведения искусства часто бывает сильнее автора, а результат этого действия – шире и значительнее, чем можно было бы предполагать.

Именно в силу эмоциональности, то есть в какой-то степени бесконтрольности восприятия искусства, маленький пошлый анекдот, рассказанный с эстрады, может принести очень много настоящего вреда. Банально написанный положительный герой в романе или повести, фальшиво сыгранная любовная сцена в театре, сентиментально спетые в концерте романс или ария могут вызвать неверные, а потому и вредные представления о подлинном героизме, о настоящей любви, о настоящей, а не парфюмерной лирике.

Я хочу верить, что смех, которым зрители отвечают на мое выступление в концерте, не похож на смех, возникший от пошлого анекдота. Я хочу верить, что не вызвал у моих зрителей ни одной дурной эмоции и, значит, не принес вреда.

Наоборот, я верю в то, что вне зависимости от масштабов приносимой мною пользы я делаю на эстраде правильное, нужное и доброе дело. Я не могу не верить в это, так как иначе я не мог бы работать и не был бы счастлив от этой работы.

Естественно, что мне, как и всякому человеку, всякому художнику, труднее, чем постороннему, определить характер пользы в моей работе, то есть определить основную ее тему, но все-таки я постараюсь это сделать.

Если человек воспринимает окружающую его жизнь активно, то его тема – это борьба за желаемое, то есть за переделку, за улучшение жизни. Это его мечта, его любовь.

Мое актерское стремление к сатире и к ролям острохарактерным, обнаружившееся и в музыкальном и в драматическом театре, в еще большей степени проявилось в актерстве с куклами. И мне хочется верить, что жизнь моя на эстраде была посвящена выкорчевыванию пней и сжиганию мусора.

Моя тема – это тема сатирика: тема борьбы с фальшивыми чувствами, фальшивыми эмоциями, банальностью, неправдой, ложью. Только в нескольких моих работах есть элемент лирики: в колыбельной песне Мусоргского, в «папанинском» медведе да еще в какой-то степени в романсе Чайковского «Мы сидели с тобой». Хотя и в этих вещах лирика идет у меня параллельно с иронией.

Но, определяя тему своей работы в искусстве как сатирическую, я говорю сейчас только о работе на эстраде.

В режиссерской работе, о которой я буду говорить во второй части книги, наряду с сатирическими темами я стремился решать и темы жизнеутверждающие, в том числе и романтико-

героические, причем они были для меня вовсе не «чужими» темами, так как большинство поставленных мною в театре пьес не только писалось специально для нашего театра, но и рождалось внутри него, и я принимал в этом рождении самое непосредственное участие.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Открытое письмо коллективу государственного центрального театра кукол

Дорогие друзья!

Мне трудно объяснить, почему так задержалась вторая часть моей книги. Ведь за это время мною были написаны «Пять тысяч лет и три года», «Театр китайского народа», «О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон», «Эстафета искусств», множество маленьких и больших статей, несколько киносценариев, по которым я поставил документальные фильмы. Почему же не дошли руки до продолжения разговора о моей профессии, о работе в Центральном театре кукол? Вероятно, просто книга эта, так сказать, не созрела. И я рад, что так вышло. Многое за эти тридцать лет произошло в нашем театре и вокруг нас. Многое повлияло и на мою работу и на мои взгляды. Значит, пора писать. Самое время. А то как бы не опоздать.

Работая над второй частью книги, я хорошо понимал, как возрастает моя ответственность перед вами. Это естественно. Ведь в первой части я ставил на суд читателей, а значит, и на ваш суд мою личную, главным образом актерскую, практику. Каждый из вас, читая эту актерскую «исповедь» и сопоставляя свои ощущения творческого процесса с моими, вероятно, обнаруживал и сходство и отличие, но никто не мог почувствовать себя несправедливо обиженным или ущемленным, так как ничто изложенное мною в первой части я не предлагал в качестве обязательного руководства и никакого анализа работы кого-либо из вас, моих товарищей и спутников по театру, не делал, потому что работа эта к моей личной актерской практике непосредственного отношения не имела.

Совсем в ином положении по отношению к вам оказываюсь я при описании своей режиссерской работы, являющейся основной темой второй части книги.

Режиссер – это человек, создающий спектакль. Вернее, режиссер – это человек, организующий спектакль. Соединяющий, спаивающий все его составные части. Спаять их надо так, чтобы спектакль был цельным, чтобы не было видно швов, чтобы зритель не ощущал пьесу отдельно от актерского исполнения, актерское исполнение отдельно от внешнего вида и поведения кукол, кукол отдельно от декорации, музыку отдельно от эмоционального развития сюжета.

Режиссер – творческий организатор работы многих в период

подготовки спектакля, но сам он фактически в спектакле не участвует, расставаясь с ним на последней репетиции. Поэтому он не вправе приписать себе заслугу каждого, кто, вступив в непосредственное общение со зрителем, воздействует на него силой своего таланта.

Разве может режиссер, сидя в зрительном зале на премьере поставленного им спектакля, сказать: «Все это сделал я»?

Разве аплодисменты, раздавшиеся в середине или в конце акта, это аплодисменты только ему? Нет, иногда их виновник автор, иногда актер, иногда художник или композитор.

Я не хочу этим сказать, что режиссер вовсе не вправе гордиться успехом спектакля. Соединить воедино все его элементы, быть чутким в отборе лучшего – это большой труд, но основное и самое главное в этом труде – суметь полностью и до конца использовать свойства и таланты участников спектакля, не задушив личное и живое в каждом.

Если бы моей задачей было написать руководство по режиссуре, то есть говорить не о том многосложном «как было», в котором принимали участие десятки людей, а о некоем идеальном «как должно быть», в котором люди только «предполагаются», – мне, естественно, не пришлось бы говорить о конкретных актерах, авторах, композиторах, художниках.

Но такой задачи я себе не ставил.

Так же как и в первой части, я буду рассказывать о работе, которая уже проделана, и поэтому не только не имею права, но и фактически не могу не говорить о тех, от кого вся эта моя полувековая режиссерская работа непосредственно зависела.

Десятки спектаклей, поставленных мною за эти годы, были неравноценны по своему качеству. В каждом из них, даже в удачном, что-то не удалось, а некоторые мне кажутся совсем неудачными.

Я не собираюсь сваливать неудачи на авторов, актеров или художников. Наоборот, я считаю эти спектакли прежде всего моими личными неудачами, тем более что режиссер и руководитель театра ответствен и за выбор пьесы, и за игру актеров, и за работу художника. Скорее автор, актер или художник имеют право жаловаться на режиссера за то, что он не сумел понять пьесу, или заставлял актера неверно и противоестественно для данной актерской индивидуальности трактовать роль, или сузил возможности художника.

Режиссер же, после того как спектакль поставлен, не может говорить: «плохая пьеса», «плохой актер» или «плохой художник», – снимая с себя ответственность за результат.

Не полюбив чего-то основного в пьесе, он не должен ее

ставить; не веря в возможности актера, не любя его индивидуальность, не имеет права предлагать ему данную роль; не поняв и не полюбив эскизов художника, не должен отправлять их в производственные мастерские.

Ошибки в каждом спектакле он обязан считать и своими ошибками.

Мы с вами очень часто и на больших творческих или производственных совещаниях, и на художественном совете, и в повседневных встречах на репетициях обсуждали ошибки в выборе пьесы, в характере кукол и декораций, в исполнении ролей, в композиции или общем решении спектакля.

Анализируя эти ошибки, мы часто расходились в их оценках, и то, что один считал неверным, другой считал правильным; то, что один считал ошибкой актера, другой – ошибкой автора или художника. Вовсе не всегда все были согласны с моими оценками, и не всегда я соглашался с оценкой каждого.

Неизбежно и сейчас, при описании моей режиссерской работы и работы тех, с кем я был связан в каждом спектакле, мой анализ и оценку спектаклей или отдельных моментов репетиционного процесса многие из вас найдут не всегда верными или неточными.

Во всем совпасть с мнением каждого, в том числе и ближайших моих друзей и товарищей по работе, я, естественно, не могу, и единственно, чего боюсь, – это обидеть кого-либо упоминанием о той или иной неудаче, либо отсутствием упоминания об удаче в том месте, где это, по мнению данного человека, было бы необходимо.

Всеми силами я постараюсь быть предельно справедливым и чутким к каждому.

Но если книга моя не руководство, то одновременно она и не монография о нашем театре. Исторический порядок изложения будет в ней сохраняться только в том случае, когда хронология совпадет с тематическим содержанием глав.

О многих спектаклях я не буду писать вовсе, если они не повлияли на возникновение следующих или не были очень большими неудачами, анализ которых необходим, так как и неудача может пойти на пользу, если причину ее поймешь.

Следовательно, мною не будут описаны многие роли, а значит, не будут упомянуты и многие актеры, связанные с этими ролями.

Об одном и том же спектакле мне придется часто говорить в совершенно разных главах книги, если он может послужить конкретным примером раскрытия разных тем: зрительского восприятия или конструкции ширм, драматургии или анатомии

кукол.

И наоборот, несколько спектаклей, поставленных в совершенно разное время, могут объединиться в одной главе, если именно на них легче всего проанализировать определенную тему. А раз так, то и об участниках работы над этими спектаклями я буду говорить только в связи с решением той или иной темы.

В этой книге не будет творческих биографий актеров, художников, авторов и композиторов нашего театра с оценкой и анализом их личного творчества, потому что, повторяю, я не собирался да и не смог бы писать монографию о нашем театре.

Тема второй части книги остается той же, что и первой ее части. Она определяется названием «Моя профессия».

Только об этом я пишу и только свою работу ставлю на суд читателя. Но так как работа эта связана с вами, моими спутниками, помощниками, друзьями, и так как со многими из вас я работаю десять, пятнадцать, двадцать, тридцать, сорок и больше лет – то есть с самого основания нашего театра, – стремясь к единой цели создания нужных, полезных, интересных спектаклей, то вас первых я и должен благодарить за счастье этой работы. За постоянное ощущение взаимной помощи, за знания, которыми обогатили меня ваши таланты, ваши мысли, ваша преданность театру.

До свидания! До скорого свидания!

Мы еще много раз встретимся с вами и на страницах этой книги и в работе над новыми спектаклями.

Искренне преданный вам

С. Образцов

Глава первая
Рождение театра

Тверская улица Горького

Весной тридцать первого года мне позвонили из Центрального Дома художественного воспитания детей и попросили прийти для переговоров об организации при этом Доме кукольного театра.

Сказали адрес: Тверская, Мамоновский переулок, 10; слезать с трамвая на остановке против Глазной больницы, находящейся на углу этого переулка.

Я не поехал на трамвае, а пошел пешком вдоль Тверской улицы, мимо памятника Пушкину на Тверском бульваре, мимо стен Страстного монастыря. Дошел до Глазной больницы и свернул в переулок.

Дом художественного воспитания детей называется сейчас Институтом художественного воспитания и переехал на улицу Разина, отдав это здание, которое и до сих пор стоит на том же самом месте, целиком Московскому театру юного зрителя. И найти его ни по старому адресу, ни по старым приметам сейчас уже невозможно.

Бывшая узенькая Тверская улица с низкими домами по бокам превратилась в широкую улицу Горького. На ней нет трамвая, машины по четыре в ряд двумя встречными потоками движутся по ее асфальту. Немногие большие дома увезены в сторону, а вместо маленьких домов возникли огромные здания, занимающие целые кварталы. Вдоль расширенных тротуаров в одну ночь выросли многолетние деревья и улица превратилась в липовую аллею.

На Тверском бульваре нет памятника Пушкину. Вместе со своим пьедесталом, вместе со старинными фонарями он торжественно пересек улицу и стоит сейчас в центре площади, а позади него, на том месте, где когда-то был монастырь, цветет окаймленный красным гранитом сквер и бьют фонтаны.

Мамоновский переулок получил имя знаменитой семьи русских актеров и называется теперь переулком Садовских. На углу этого переулка нет больше больницы, а стоит многоэтажный светло-желтый дом, в котором живут актеры Большого театра. Стопятидесятилетнее здание больницы уступило ему место, а само сперва выехало на середину улицы, постояло там немного, подумало день-другой, куда бы ему поспокойней устроиться, а

потом развернулось и поехало в глубь переулка вместе со всеми больными и врачами, ни на минуту за время всего путешествия не прекращавшими лечиться и лечить. Поехало и остановилось в своем же больничном саду, обратившись фасадом прямо к подъезду бывшего Дома художественного воспитания детей, в который я полвека тому назад вошел, чтобы говорить о создании кукольного театра.

И если бы не передвигалась Глазная больница, не расширялась улица Горького, не были построены новые дома, не забили фонтаны, не протянулась аллея лип – не было бы и нашего театра, потому что все, что происходило на улице Горького, само по себе тоже является только маленькой частью того, что совершалось во всей стране.

Что уж тут говорить о липовых аллеях, когда в пустынях выросли леса, или о фонтанах, когда по новым руслам потекли реки, или о многоэтажных домах, когда в тех местах, где не было даже избушки, возникли города с фабриками и заводами!

Вместе с перестройкой всей жизни страны с быстротой невиданной и невероятной возникла и новая, социалистическая культура. Сотни тысяч школ, тысячи техникумов, университетов, институтов, музеев, библиотек. И на гребне этой волны поднялось искусство.

Русская и мировая классика пришла к народам востока и запада, севера и юга Союза Советских Социалистических Республик. Островского и Горького, Шекспира и Мольера стали играть на своем родном языке таджики и киргизы, якуты и карелы. Чайковский и Шопен, Глинка и Бетховен зазвучали и в деревнях и в горных аулах.

Возникла многонациональная советская литература, оперная и симфоническая музыка, открылись государственные драматические и оперные театры и на Украине, и в Грузии, и в Армении, и в Азербайджане, и в тех республиках, народы которых до революции совсем не знали профессионального театра.

Среди новых видов театра возникли и театры, которых никогда не было, не могло быть и нет ни в одной капиталистической стране: большие государственные театры для детей. Вместе со школами и Домами пионеров, вместе с книгами детских писателей, тысячами кружков юных техников, биологов, авиамоделистов, музыкантов, художников театры для детей включились в великое дело воспитания будущих граждан страны. И как одна из новых форм театра появились и театры кукол.

В тот день, когда в моей комнате раздался телефонный звонок и незнакомый голос из незнакомого учреждения сказал, что меня просят зайти для переговоров об организации театра, во

многих местах страны раздавались такие же звонки и происходили такие же разговоры – о создании лаборатории или опытного участка цитрусовых, организации школы или журнала, открытии нового цеха или проекте оросительного канала. На вопрос, как и почему возник наш театр, есть только один ответ: «Потому что в семнадцатом году произошла Октябрьская революция». Если бы ее не было, неоткуда было бы и звонить, потому что не было бы и Дома художественного воспитания детей, а на его месте, вероятно, кто-нибудь построил бы «доходный дом». Кукольный театр – дело хоть и нужное, но совсем не доходное.

Длинный разговор

В вестибюле меня встретила худенькая девушка. «Директор просил извиниться перед вами. У него сейчас экстренное совещание. Если не очень спешите, подождите, пожалуйста. Минут через десять совещание закончится».

Чтобы мне не было скучно, девушка старалась занять меня разговорами, а так как вестибюль для разговоров место не очень подходящее, то мы прошли на балкон зрительного зала. Сверху был виден безлюдный партер. Девушка объяснила мне, что в этом зале играет Госцентюз – Государственный центральный театр юного зрителя, находящийся в подчинении у Дома художественного воспитания детей. Здесь же будет играть и театр кукол.

Я стоял и смотрел на плотно закрытый занавес, на молчаливые ряды пустых кресел. Значит, наступит такой день и час, когда на этой самой сцене состоится спектакль театра, которого еще нет. Придут шумные ребята. Рассядутся в креслах. Прозвенит первый звонок. Второй и третий. Погаснет свет в зале. Сразу затихнут ребята. Заиграет оркестр, и медленно откроется занавес.

Что же это будет за спектакль? Какая пьеса? Какие актеры будут ее играть?

Раз меня позвали сюда для разговоров об организации театра, значит, от меня, вероятно, и ждут ответов на эти вопросы, а я ни на один из них ответить не могу. Вот и сейчас, разговаривая с незнакомой девушкой, я говорю что-то невнятное о том, что, как мне кажется, куклами надо играть то, чего не могут сыграть люди, – иначе незачем делать кукол. Но что это такое – «то, чего не могут сыграть люди», я объяснить не умею. Это тем более меня смущает, что в течение разговора мне все больше и больше становится ясным, что мой партнер по беседе – человек, в театре

понимающий и, несмотря на свою молодость, умеющий и думать ясно и мысли свои излагать точно.

Вошел секретарь и сказал, что директор освободился и ждет. Девушка проводила меня до двери кабинета.

Очень часто мне хочется вспомнить лицо этой девушки, но, как я ни напрягаю свою память, из этого никогда ничего не выходит. И не потому не выходит, что с тех пор прошло слишком много времени, а потому, что время это было непрерывно, и как начали мы с ней пятьдесят лет назад говорить о том, каким должен и каким не должен быть кукольный театр, так долгие годы разговора этого и не прерывали. И трудно мне было, глядя на взрослую седую женщину, мать двоих детей и бабушку пяти внуков Ленору Густавовну Шпет, вспомнить ту двадцатишестилетнюю девушку, которая с первого же дня организации театра приняла в нем самое горячее участие, вначале как работник театрального сектора Центрального Дома художественного воспитания детей; потом, когда театр получил самостоятельность, она стала заведующей его литературной частью, одним из самых активных строителей театра, одним из ближайших моих друзей и советчиков не только по вопросам репертуара, но и по многим вопросам театральной жизни.

Теперь Леноры Густавовны нет. Она умерла в сентябре семьдесят шестого года. За несколько дней до ее смерти мы обсуждали с ней рукопись той самой книги, которую вы сейчас читаете.

Тогда, в тридцать первом году, я совсем не думал о том, что с позвонившей мне девушкой буду в течение почти полувека встречаться чуть ли не ежедневно. Тогда я распрощался с ней и вошел в директорскую дверь.

Короткий разговор

Был я у директора недолго. Никаких репертуарных деклараций он от меня не требовал, так как сперва необходимо было выяснить чисто организационные вопросы. Для этого я должен был составить приблизительное штатное расписание (сказать, сколько нужно актеров, музыкантов, художников, рабочих сцены) и смету расходов и доходов, чтобы определить, какая будет нужна дотация, то есть сумма денег на покрытие убытков. Вряд ли доходов от спектаклей будет достаточно, чтобы оправдать все необходимые расходы.

Но как бы ни был короток наш разговор, он меня напугал. Такие слова, как «штатное расписание», «смета», «финансовый план», которые мой собеседник произносил самым естественным

голосом, как что-то само собой разумеющееся, казались мне словами просто страшными своей непонятностью.

Откуда же мне знать, сколько и каких именно нужно актеров, когда я даже не знаю, где их достать? И как я могу догадаться, сколько денег пойдет на постановку спектаклей, если у меня нет ни малейшего представления, что это будут за спектакли?

Окончательно ясным было только одно: взять на себя административно-финансовое руководство новым театром я не могу, так как ничего в финансах, штатах, сметах и балансах не понимаю.

Только через много лет, когда меня все-таки директором назначили, я понял, что хоть сметы, планы и балансы – дело действительно трудное, но знать и понимать их необходимо всякому руководителю театра, хотя бы он и не был директором. Творчеству они не мешают, а помогают, потому что, казалось бы, мертвые и абстрактные цифры этих смет становятся живыми и конкретными, когда поймешь их органическую связь со всей творческой жизнью театра. Но тогда я ничего этого не понимал, да и не мог понимать, а следовательно, и директором тоже быть не мог.

«Ну что ж, порекомендуйте нам человека на должность административного директора, а сами будете художественным руководителем!»

Положение мое таким образом еще больше осложнилось. Мало того, что нужно найти будущих актеров будущего кукольного театра для того, чтобы они играли абсолютно туманные для меня будущие спектакли, необходимо, оказывается, искать будущего директора!

На этом наш разговор и закончился, и я в достаточно смущенном состоянии вышел из здания Центрального Дома художественного воспитания детей.

Театр организован

Когда-то, когда о кукольном театре я не знал почти что ничего и мне понадобилось сделать для моих кукол обычную складную ширму, я, как вы помните, обратился за советом к директору Музея игрушки Николаю Дмитриевичу Бартраму. Вот и сейчас я отправился к нему с просьбой помочь мне разыскать будущего директора. Так же как и раньше, я вышел из музея, зажав в руке бумажку с адресом неизвестного мне человека.

На Остоженке в маленькой, немного старинной квартирке меня встретил такой же маленький, немного старинный человек с аккуратной седой бородкой и живыми, молодыми глазами.

Сейчас среди большого количества работников театра только двое или трое помнят нашего первого директора Сергея Сергеевича Шошина. Теперь нас больше трехсот человек, а в первый год существования театра было всего человек десять-двенадцать.

Из них кто-то по тем или иным причинам ушел, кто-то вышел на пенсию, а кто-то умер. Ведь с года основания театра прошло полстолетия. Давно умер и Сергей Сергеевич, но те, кто знал этого прекрасного, скромного, преданного театру человека, вспоминают о нем с нежностью и благодарностью, потому что именно он собрал наш первый маленький коллектив.

В сентябре тридцать первого года Шошин был зачислен директором, а я художественным руководителем Государственного центрального театра кукол.

Сейчас у театра есть свое здание, в котором мы играем ежедневно утром для детей и вечером для взрослых, большая труппа, оркестр, специальные мастерские с целым штатом художников, бутафоров, конструкторов и костюмеров, музей по истории кукольного театра, в котором собраны куклы чуть ли не из всех стран мира, библиотека с книгами по кукольному театру на русском, немецком, английском, французском, польском, болгарском, чешском, голландском, японском, итальянском, венгерском, китайском языке.

За пятьдесят лет нашей жизни мы объехали около четырехсот городов нашей страны. Автомобили, самолеты, специальные пароходы и поезда возили нас по всей стране, на восток вплоть до Камчатки, на север вплоть до Мурманска, на юг по побережьям Каспийского и Черного моря, по всей Белоруссии, Украине, по Армении, Грузии, Молдавии. Я не преувеличил, написав «специальные пароходы и поезда». Для поездки по Волге и ее притокам мы арендовали целый пароход, а три пассажирских и четыре товарных вагона – это целый поезд.

Больше пятидесяти раз театр наш выезжал за границу, побывав в тридцати четырех странах мира, в том числе во всех странах Европы, в Соединенных Штатах Америки, Канаде, Индии, Египте, Ливане, Сирии, Японии, Мексике.

Сейчас театр имеет право называться Центральным театром кукол, потому что он действительно самый большой кукольный театр страны, но в год его рождения такое громкое название по отношению к коллективу, целиком помещавшемуся в одной комнате, отведенной нам для работы, можно было рассматривать только как грандиозный аванс, который трудом своим мы должны были оправдать.

У нас появилось штатное расписание, финансовая смета,

маленькая группа актеров, и не было основного: спектаклей, которые мы могли бы играть, или хотя бы пьес, которые мы могли бы репетировать.

И вот наступил день, когда в дверь нашей комнаты, на которой была прибита стеклянная синяя дощечка с надписью «Государственный центральный театр кукол», вошли незнакомые или мало знакомые между собой актеры и, внимательно всматриваясь друг в друга, расселись по стульям. Я должен был сказать им, что мы будем делать, но опять-таки ничего внятного, кроме того, что, как мне кажется, в кукольном театре нужно играть то, что нельзя было бы сыграть в обычном театре, сказать не мог.

Глава вторая
Небольшая историческая справка

Без родословной

Чем же объясняется тот на первый взгляд странный факт, что мое «кредо» было таким кратким и я не мог определить более конкретно стоящие перед театром задачи, то есть прежде всего характер будущего репертуара?

Было ли это только следствием моей неопытности и непонимания свойств, а значит, и возможностей театра кукол?

Нет, дело было в том, что понимания-то, в сущности, и взять было неоткуда, а с неба оно не падает.

Если бы речь шла об организации нового драматического театра, то от человека, взявшегося за руководство им, требовать такое понимание было бы естественно. Оно опиралось бы на всю историю и весь опыт других драматических театров. Пренебречь этим опытом не мог бы ни один режиссер, даже в том случае, если бы он декларировал свое несогласие со многими и считал бы себя абсолютным новатором.

Советский драматический театр, базирующийся в основном на «системе» Станиславского, то есть на опыте Художественного театра, сохраняет линию преемственности. И как бы далеко ни уходили иногда от этой линии Мейерхольд и Вахтангов, Михоэлс и Таиров, Охлопков и Завадский, Ефремов и Любимов, как бы ни отличались друг от друга «Чайка», «Турандот», «Лес», «Любовь Яровая», «Оптимистическая трагедия», «Тевье-молочник», «Аристократы», «Дни Турбиных», «Павшие и живые» или «Сталевары» – все равно все они звенья одной цепи.

Драматургия советского театра при всем ее отличии в темах и методах сюжетных построений от досоветской драматургии сохраняет элементы преемственности от Горького к Чехову и Толстому, от Толстого к Островскому, от Островского к Пушкину и Грибоедову и дальше – к Шекспиру, Шиллеру, Мольеру. Недаром всех этих драматургов и сейчас играют советские театры.

Кукольные театры не имеют такой единой линии преемственности ни в форме спектаклей, ни в методах их решения, ни – что самое главное – в драматургии. И если мы при самых тщательных поисках преемственности и обнаружим какие-то отдельные ее элементы, то разысканные нами ниточки пойдут по чрезвычайно неожиданным направлениям, и каждая в том или

ином месте оборвется.

Своего же опыта и своих традиций к моменту рождения Государственного центрального театра кукол советский кукольный театр накопить еще не мог. Во всяком случае, ни в какую определенную форму опыт этот отлиться не успел.

История советского театра кукол чрезвычайно отличается от истории любого другого вида театральных зрелищ.

Оперные, драматические и балетные спектакли существовали и до Октября, так же как существовали эстрадные концерты или цирковые представления. Большой, Малый и Художественный театры из театров дореволюционных стали театрами советскими, фактически не прекращая своей деятельности. Но нет такого советского театра кукол, который вел бы свою историю с дореволюционных лет. Нет потому, что в царской России не было ни одного профессионального кукольного театра, если не считать немногих одиночек-петрушечников, иногда еще появлявшихся со своей ширмой в городских дворах. Таким образом, все сохранившиеся с дореволюционных времен крупнейшие театральные организмы на ходу приняли эстафету, в то время как ни один советский кукольный театр такой эстафеты не принимал.

А в то же время к году возникновения Центрального театра кукол, то есть к тридцать первому году, кукольные театры существовали уже в Москве, Ленинграде, Киеве, Нижнем Новгороде, Харькове, Чернигове, Воронеже, Тифлисе. Вероятно, театров двадцать уже было.

Причину возникновения каждого из них бессмысленно искать в родословных книгах театрального искусства, ибо рождены были эти театры новыми потребностями жизни.

Вероятно, именно поэтому советский театр кукол представлял тогда явление абсолютно новое и во многом самобытное.

Ближайшие родственники

Излагать историю советского театра кукол совсем не входит в мою задачу, да я с этим и не мог бы справиться – не сумел бы увидеть ее со стороны.

Но для того, чтобы объяснить те обстоятельства, при которых в тридцать первом году Центральный театр кукол начал учиться ходить, а вместе с ним и я, его руководитель, стал делать первые свои режиссерские шаги по неизведанному виду театрального искусства, мне хотелось бы, чтобы читатель знал хотя бы приблизительно ближайших родственников новорожденного, его предшественников и спутников, то есть имел бы представление об

основных характерных чертах советских кукольных театров того времени.

Среди этих театров были сравнительно большие и совсем маленькие, играющие куклами на руках и куклами на нитках, рассчитанные только на детей и только на взрослых. Принадлежали они самым различным ведомствам, учреждениям и организациям: Народным Комиссариатам – просвещения, земледелия, здравоохранения, социального обеспечения, – Домам Красной Армии, газете «Молодой рабочий», Детскому издательству, Осоавиахиму и даже Союзутилю.

Разность репертуара этих театров возникла от разности задач, ставившихся перед ними тем ведомством или учреждением, в распоряжении которого данный театр находился, и, следовательно, прежде всего от разности зрителей, которым адресовались спектакли.

Естественно, что театр, находившийся в ведении Союзутиля и разъезжавший по клубам с театрализованной пропагандой сбора различных вышедших из употребления вещей домашнего обихода, был адресован главным образом взрослым, так же как и театр, разъезжавший по деревням во время уборочной или посевной кампании, в то время как театры, находившиеся в ведении отделов народного образования, адресовались только детям. Бывали случаи, когда театр переходил из одного подчинения в другое и, значит, абсолютно менял и свой профиль и свой репертуар.

Среди организаторов и руководителей этих театров тщетно было бы искать представителей искусства старого уличного Петрушки или ярмарочных театров марионеток, и, значит, зачинателей советского театра кукол никак нельзя назвать профессионалами. Ведь под профессией мы понимаем сумму знаний и сумму навыков в определенной области, отличающих данного человека от всех, кто этих знаний и навыков не имеет.

Кем же в таком случае были первые рискнувшие протаптывать тропинки в будущей профессии и расставлять ее начальные вехи?

Это были разные люди, и определить какой-либо единой характеристикой их признаки трудно. Некоторые из них были профессионалами других видов искусства: художниками, скульпторами, актерами или режиссерами драматических театров. Некоторые были педагогами школ или воспитателями детских домов. Некоторые – профсоюзными работниками.

В зависимости от предшествующей профессии и взгляды на кукольный театр у каждого из них были разные.

Переодевание Петрушки

Понятным и на первый взгляд перспективным было стремление многих кукольных театров использовать в своих постановках образ народного Петрушки. Некоторые театры так и назывались – «театр Петрушки», а один из московских кукольных театров даже носил громкое, но довольно нелепое название «Красный Петрушка».

В первые послереволюционные годы пьес, в которых главным героем был Петрушка, появилось очень много. Петрушка переходил из пьесы в пьесу, то агитируя за санитарию и гигиену, то собирая утильсырье, то обличая лодырей и пьяниц или разъясняя зрителям нормы общественного поведения.

Но с той же быстротой, с какой эти пьесы появились и размножились, пошел и обратный процесс – их уменьшения, а затем и почти полного исчезновения. И этот обратный процесс был столь же естествен и закономерен.

В большинстве случаев пьесы, главным героем которых являлся Петрушка, писались более чем посредственными авторами. Длинные монологи Петрушки чаще всего представляли собой рифмованную прозу, корявость которой авторы стремились оправдать тем, что это, мол, «раек» или «лубок».

Я знаю только одну пьесу с Петрушкой, являющуюся действительно произведением искусства, – «Петрушка-иностранец», но ведь и принадлежит она одному из лучших советских поэтов, обладавшему огромным талантом, культурой, мастерством, чувством формы и проникновением в подлинную народность языка, – Самуилу Яковлевичу Маршаку.

Впрочем, дело было не только в плохом литературном качестве пьес. В конце концов, откуда же было взять лучшие, если драматургия советского театра кукол только-только нарождалась и процесс этот шел одновременно с процессом рождения самого кукольного театра как некоего нового театрального вида.

Крупные писатели пьес для кукол не писали: то ли стеснялись, то ли им было некогда, а вернее, казалось неинтересным и уж очень малозначительным. Авторами первых кукольных пьес были чаще всего либо малоквалифицированные сочинители эстрадных программ, либо сами режиссеры театров, обладавшие некоторым знанием особенностей кукольного театра, но, как правило, очень слабыми литературными способностями.

И все-таки дело было не в плохом качестве пьес. Если бы стремление сделать народного Петрушку центральным героем советских кукольных спектаклей было правильным, появились бы в конце концов и хорошие пьесы. Но в том-то и беда, что жизнь

доказала ошибочность самой идеи.

Петрушка не мог выполнять те новые задачи, которые ему были предложены, не потеряв основных своих свойств, а ведь именно эти свойства и сделали его избранником многих театров.

«Позитивные» обязанности нагрузили Петрушку большим количеством текста, заставляя произносить довольно длинные монологи, от которых он в буквальном смысле слова потерял голос, то есть основную свою речевую характеристику.

В той главе, в которой я описывал свою первую встречу с Иваном Афиногеновичем Зайцевым, я рассказал о том, что настоящие народные кукольники всегда говорили за Петрушку при помощи особого пищика, благодаря чему голос у Петрушки становился таким высоким и визгливым, каким человек говорить не может. Это был прежде всего «нечеловеческий» голос, целиком связанный с образом народного русского Петрушки. Но именно из-за пищика и вызванной им механичности голоса дикция у Петрушки была плохая. Вот почему народный Петрушка никогда не произносил длинных монологов и речь его состояла из лаконичных, коротких диалогов с шарманщиком, который почти каждую фразу Петрушки переспрашивал, фактически ее повторяя.

Некоторые актеры советских кукольных театров, игравшие Петрушку, мужественно стремились сохранить пищик и наловчились говорить им не хуже народных кукольников, но мужество это не спасло Петрушкиного голоса, так как длинные фразы раешных монологов, проходя через фильтр пищика, теряли по дороге по крайней мере половину согласных и становились просто звуковым мусором. Вот почему большинство актеров вынуждено было сразу же отказаться от пищика.

Но, отказавшись от мешающего четкому произношению пищика и в то же время стараясь сохранить характер Петрушкиного тембра, актеры, игравшие Петрушку, все как один взялись кричать как можно более пронзительным, гнусавым фальцетом, калеча свои несчастные связки. Естественно, что такая имитация пищика ни к чему хорошему не привела. «Нечеловеческий» голос Петрушки был по-своему очарователен и органичен. «Нечеловеческий» ор человека стал физиологически неприятен. В конце концов большинство актеров, играя Петрушку, стали говорить нормальными голосами, разве что только иногда чуть-чуть гнусавя.

Но те же самые новые тематические задачи, которые отняли у Петрушки его голос, с той же закономерностью отняли и его внешность, и его костюм, и основной его атрибут – дубинку.

Горбатый, длинноносый, смешной урод в колпаке с бубенчиком, бивший всех, кто попадался ему под руку, своей

длинной палкой, расщепленной пополам для большего треску, полное имя которого звучало горделиво и насмешливо – Петр Иванович Уксусов, был слишком определенен и локален в своем образе, чтобы его можно было переселять в другую эпоху и наделять несвойственными ему внутренними характеристиками и функциями.

Если бы старому народному петрушечнику сказали, что он должен играть Петрушку без дубинки, он был бы так же удивлен или возмущен, как был бы возмущен трубач, если бы ему предложили играть без трубы. И тем не менее дубинка была отнята. Она оказалась лишней, потому что драки заменились прямо противоположными, позитивными функциями. Петрушка лишился физических действий, заменив их несвойственными ему действиями словесными.

Одним словом, горластого озорника, драчуна и охальника изо всех сил стремились превратить в нечто во всех отношениях безупречно положительное.

А раз так, то стала постепенно изменяться и внешность Петрушки. Очень быстро исчез горб, красный камзол с блестящими пуговицами превратился в косоворотку или гимнастерку, вместо колпачка с кисточкой или бубенцом появились кепка, фуражка, красногвардейский шлем с красной звездой, а то и просто курчавые волосы.

Дольше всего держался длинный нос, но и он сперва из горбатого стал курносым, а затем, постепенно укорачиваясь, превратился в обыкновенный и вполне «приличный».

Вы, конечно, помните старую народную сказку о хитром солдате, который, обманывая жадную старуху, варил суп из топора. Вскипятил он топор, попробовал воду и говорит: «Очень вкусно, да хорошо бы немножко соли». Старуха дала соли. Опять попробовал солдат и опять говорит: «Совсем хорошо, да неплохо было бы луку». И выманил постепенно солдат у старухи и крупу и сало. Получился вкусный суп.

Эволюция Петрушки была бы похожа на негатив этой сказки, если бы в результате действительно получился «вкусный, наваристый суп». А вот этого-то и не получилось, потому что «повара» обманывали самих себя.

Не стал Петрушка, да и не мог стать ни красногвардейцем, ни ударником, так как примитивностью своей неуклюжей фигурки, ее специфическими пропорциями, неизбежными для всякой куклы, надетой на пальцы рук, и, наконец, особой манерой движения и жеста противоречил тем персонажам, которых его насильно заставляли изображать.

Но помимо спектаклей, в которых драматурги и режиссеры

стремились превратить Петрушку в образ безусловно положительный, были и такие, где ему предлагалось, изображая пьяниц, прогульщиков, лодырей, быть предельно отрицательным.

На первый взгляд эти функции народный Петрушка должен был выполнять с большим успехом, не теряя своих основных свойств. Но это только на первый взгляд. Правда, субъективные свойства и этические нормы народного Петрушки никак нельзя назвать высокоморальными, но объективно его поведение воспринималось народом с абсолютным сочувствием, так как Петрушка бил своей палкой тех, кого бить следовало: царского капрала, конокрада, шарлатана лекаря.

Таким образом, по своим функциям Петрушка был героем, так сказать, положительно-отрицательным. Зрители его любили, и любить его было за что. Но за что же любить прогульщика, пьяницу и лодыря?

Ведь авторы и режиссеры стремились к тому, чтобы зрители осудили поведение такого Петрушки; в пьесах ему противопоставляли не отрицательные образы (как в сценах народного Петрушки), а положительные. Им должны были сочувствовать зрители, их любить, а вовсе не Петрушку.

Получились своеобразные «ножницы»: если в спектаклях, где Петрушка изображал пьяницу и прогульщика, в силу обаятельной комичности своего образа он все-таки вызывал сочувствие, то это противоречило теме пьесы и воспитательной задаче спектакля; если же в целях сохранения этой задачи автор и режиссер лишали Петрушку какой бы то ни было привлекательности и его поведение осуждалось зрителями, Петрушка терял основное свойство – быть любимцем зрителей, вызывавшим одобрение и радость каждым своим поступком, каждой произнесенной фразой, – то есть переставал быть тем, чем он был на ширме народного кукольника.

Наиболее логично рассуждали те авторы и режиссеры, которые стремились сохранить диалектичность образа народного Петрушки и, закрепив за ним право быть положительно-отрицательным, направляли удары его палки на казнокрадов, лентяев, распространителей обывательских слухов и всяческих контрреволюционеров.

Пьес и спектаклей такого рода было довольно много. Но и в них при внимательном рассмотрении можно легко обнаружить ошибку.

Дореволюционный народный Петрушка бил тех, кого не только бить, но даже осуждать запрещалось. Он осуществлял, так сказать, неосуществимую в царское время мечту народа. Он восстанавливал справедливость, которой в окружающей жизни не

было.

Советская власть эту справедливость установила. Борьбу с элементами антинародными – казнокрадами, жуликами, тунеядцами – осуществляли советские законы, вовсе не нуждавшиеся в помощи анархических драчунов. И чем больше укреплялась государственная законность, тем более бессмысленным и даже вредным становилось драчливое самоуправство Петрушки, искажавшее представление о правосудии, нормах человеческой морали и общественного поведения. Таким образом, стремление возродить положительно-отрицательного Петрушку также ни к чему не привело.

Причины всех этих неудач ясны. В современном драматическом театре можно играть классическую дореволюционную комедию, но нельзя главного героя этой комедии сделать героем современной пьесы. Чем более закончен в своей художественной формулировке образ, созданный условиями определенной эпохи, тем менее возможно механическое его перенесение в другую эпоху.

Это и явилось причиной того, что пьесы с Петрушкой постепенно исчезли из репертуара кукольных театров.

Я остановился на неудавшейся трансформации Петрушки не только потому, что становление советских кукольных театров начального периода в очень значительной степени было связано с этим процессом, но еще и потому, что, несмотря на видимую неудачу с переодеванием традиционного героя, сам факт поисков для кукольного театра современных тем и сюжетов был фактом положительным.

Основной идеей тех, кто стремился поставить Петрушку на службу сегодняшнего, а тем самым и завтрашнего дня, было отнюдь не реставраторство. Петрушка не был для них фетишем и самоцелью, иначе они не стали бы его переделывать и переодевать. Потому-то они и обращались с Петрушкой так бесцеремонно, что стремились во что бы то ни стало найти новые выразительные средства в современном спектакле кукольного театра.

И вот это их стремление было абсолютно правильным, так как всякий новый театральный вид может утвердить себя только в том случае, если он сумеет отразить окружающую его жизнь и тем самым докажет свою нужность современникам, свою современность.

Активный баланс

Всякий человек неповторим. Двух одинаковых людей, не

различимых ни по одному признаку, не существует. Но не существует ни в одном человеке ни одного такого признака, который не существовал бы в каком-либо другом человеке. Признак может быть редким, но не может быть исключительным, так как в этом случае он перестанет быть общечеловеческим признаком.

Не в исключительности какого-либо признака состоит единственность и неповторимость личности (слово «личность» включает в себя понятие неповторимости), а в сочетании различных признаков, дающем бесконечное количество неповторимых вариантов.

Эти сочетания в каждом человеке тасует и перетасовывает жизнь и прежде всего люди, с которыми на протяжении своей жизни человек встречается, сталкивается, так или иначе общается. Люди делают каждого человека таким, каков он есть.

Если рассматривать данного человека с точки зрения какой-либо одной группы его признаков, например составляющих его профессию, то и в этой группе его личное, индивидуальное сочетание признаков является результатом всего процесса его жизни, то есть опять-таки зависит от общества, от людей, в том числе и от людей аналогичной профессии. Хотел он этого или не хотел, стремился к этому или нет, но люди его профессии – каждый, с кем он вошел в то или иное соприкосновение, – оказали на него то или иное влияние.

Книга эта называется «Моя профессия». Только о своем личном опыте я пишу, но это не значит, что опыт мой не включает в себя опыта всех тех работников кукольных театров, с которыми я на протяжении своей жизни встречался.

Даже в том случае, когда какой-то спектакль кукольного театра мне активно и резко не нравился, даже и тогда он влиял на мою работу, так как еще раз показывал мне то направление, ту дорогу, по которой, с моей точки зрения, идти ни в коем случае не следовало.

Поиски верного направления в работе состоят из последовательного исключения направлений неверных, а так как истина всегда одна, а неистинного много, то каждая обнаруженная человеком чужая ошибка оказывает на его работу определенное позитивное влияние, так как сокращает путь поисков, уменьшая количество его собственных возможных ошибок.

Если же мне нравились в чужих спектаклях хотя бы даже отдельные их элементы – удачное движение куклы, актерская находка или выразительная мизансцена, – то и они так или иначе отразились в моей работе.

Это отражение чаще всего происходит не сразу. Могут пройти и месяцы и годы, когда полученное впечатление с неизбежной необходимостью вызовется на поверхность из огромной кладовой впечатлений, которой располагает каждый человек, и маленьким мозаичным камешком займет свое точное место. Как правило, этот процесс происходит подсознательно и самим человеком не регистрируется.

Вот почему мне так трудно сказать, какие именно спектакли кукольных театров повлияли на мою работу, но, во всяком случае, я буду писать только о тех кукольных театрах, с работой которых мне приходилось так или иначе сталкиваться, и совсем или почти совсем не смогу писать о тех, с которыми встречаться не пришлось. Работники этих театров, так же как и читатели, должны мне это простить, потому что, как я уже говорил, изложение истории советского театра кукол совсем не является моей задачей. Для этого надо писать другую книгу, и не я должен быть ее автором.

Несмотря на то, что в кукольных театрах первых послеоктябрьских лет было много путаного, а иногда и антихудожественного, несмотря на кривые тропинки, по которым эти театры двигались, и тупички, в которые они упирались, несмотря на то, что некоторые кукольные театры возникали и умирали с поспешностью грибов или бабочек-поденок, почти каждый из них внес что-то свое ценное и полезное.

Идейные, тематические и жанровые ошибки, совершавшиеся отдельными руководителями кукольных театров – режиссерами и художниками, – быстро обнаруживались, потому что их корректировала жизнь, корректировали зрители – и взрослые и дети, смотревшие эти постановки.

Никакими декларациями и философскими рассуждениями, как бы они ни были оригинальны или заманчивы, нельзя спасти спектакль.

Спектакль, и только спектакль, непосредственно встречается со зрителем, и для того, чтобы спектакль этот посещался, он должен быть интересным не только по форме, но прежде всего по своему содержанию.

Зрители отбирали интересное от неинтересного.

И жизнь отбирала нужное от ненужного.

Жизнь выковывала коллективы, и вне зависимости от ошибок некоторые из этих коллективов имели по тому времени безусловно большие достижения, тем более что среди работников кукольных театров было много людей смелых, талантливых, бескорыстно преданных новому, увлекательному, живому и нужному делу.

Очень немногие из тех, кто сейчас работает в кукольных театрах Москвы, помнят фамилии Дмитриевой, Херсонской, Литвиновой, Хвостенко, Хренниковой, Зандберт, а в то же время люди эти были одними из первых, кто всю свою работу в кукольном театре посвятил самым маленьким зрителям. Тем, кому пять-шесть лет.

С точки зрения актерской и режиссерской, так же как и с чисто внешней художественной стороны, спектакли эти сейчас показались бы слабыми, но значение их было большое. Впервые для маленьких москвичей стали зримыми, ощутимыми, слышимыми образы самых коротеньких и в то же время самых любимых сказок, таких, например, как «Репка» или «Колобок».

Эта репертуарная линия, начатая первыми советскими кукольниками, с тех пор идет не прерываясь. В каждом кукольном театре, в том числе и в Государственном центральном театре кукол, наряду с другими постановками регулярно ставятся спектакли и для самых маленьких зрителей.

Театр, руководимый Малиновской и носивший претенциозное название «Красный Петрушка», в художественном отношении не был на большой высоте и, хотя работал он достаточно профессионально, творческого наследства после себя не оставил и особого влияния на другие кукольные театры не оказал. Гораздо более интересным и в творческом отношении более профессиональным был театр при Доме Красной Армии, руководимый Надеждиной.

Обоих этих театров давно уже нет. Но большинство тех актеров, которые подали заявления о желании вступить в труппу только что организованного Государственного центрального театра кукол, были раньше актерами именно этих двух театров.

Даже по одному этому я должен вспоминать эти театры и их руководителей с благодарностью. Значит, они успели привить своим актерам любовь к искусству кукольного театра, а для того времени это было не так уж мало. Дело было новое, многим казавшееся сомнительным и в какой-то степени второсортным. Профессионалов в нем, как я уже говорил, не было вовсе, и всякий, кто сумел привлечь в кукольный театр способных людей, тем самым уже сделал большое дело.

Естественно, что мне, москвичу, больше известны московские кукольные театры того времени, но я не имею права не сказать об особом месте, которое занимали, да и сейчас занимают кукольные театры Ленинграда, тем более что в какой-то степени с их работой я знаком.

Но для того чтобы начать рассказ о ленинградских театрах кукол, мне придется отправиться в дореволюционный Петроград.

В мартовском номере журнала «Аполлон» за 1916 год напечатан очерк Ю. Слонимской, посвященный истории театра марионеток. По количеству фактического материала очерк интересный и обстоятельный. Среди иллюстраций помещены фотографии кукол, сделанных по эскизам художника Калмакова для спектакля «Силы любви и волшебства». В самом очерке нет ни слова, относящегося к данным иллюстрациям, но в конце номера, в отделе «Художественная летопись», помещена рецензия на этот спектакль, бывший первым спектаклем только что основанного в Петрограде кукольного театра под руководством Слонимской.

Я не видел этого спектакля, но мне кажется, что представление о нем у меня достаточно полное. Оно составилось не только по иллюстрациям к очерку и по рецензии, многое я узнал впоследствии и от тех, кто был в зрительном зале, и от непосредственных участников спектакля.

Организаторами петроградского театра марионеток были представители художественной интеллигенции, связанной по своим взглядам и вкусам с «Миром искусства» и журналом «Аполлон». Идея создания театра марионеток возникла у его организаторов, вероятно, под влиянием спектаклей, игравшихся несколько раньше в так называемом Старинном театре.

Старинный театр стремился реставрировать формы театра средневековья, а затем старого испанского театра; петроградский театр марионеток должен был дополнить это реставраторство формами старинного кукольного театра. Таким образом, задача была чисто эстетская, даже не стилизаторская, а имитационно-реставраторская.

Все – и идея создания театра и метод проведения этой идеи в жизнь – целиком является отражением времени.

Без меценатства, естественно, организовать такой театр было невозможно.

У балерины Неслуховской, занимавшей весьма скромное положение на императорской сцене, был богатый муж, директор банка. Балерине предложили стать балетмейстером марионеточного театра. Ей показалось это интересным, и она попросила мужа дать деньги на его организацию. У артистки Александрийского театра Прохоровой тоже был богатый муж – владелец универсального магазина. Прохоровой предложили играть роль пастушки. Муж дал деньги. У сахарозаводчика Балаховского был сын – художник-любитель. Сыну предложили попробовать сделать эскизы к постановке (они потом не были использованы). Отец дал деньги. Таким образом, необходимые средства в виде достаточного количества тысяч оказались на текущем счету театра.

Организаторы театра хорошо изучили всю литературу, касающуюся марионеток. Но как сделать кукол и как ими управлять, они не знали.

В одном из районов Петрограда, на Охте, доживали свой век фокусники, петрушечники, шарманщики, марионеточники народных балаганов. В Москве они жили в Марьиной роще и в районе Новинского бульвара. И если когда-то я по совету Николая Дмитриевича Бартрама разыскал московского народного петрушечника и марионеточника Ивана Афиногеновича Зайцева, то петроградские организаторы марионеточного театра разыскали на Охте такого же представителя старого балагана, марионеточника Кондратьева. У него был приобретен комплект кукол, а его самого пригласили обучать будущих артистов.

Не знаю, как он относился ко всей этой затее. Думаю, что иначе, как барской, он ее не считал. Да такова она и была, хотя в искренности организаторов театра у меня сомнений нет.

Так как театр этот должен был быть прежде всего «старинным», то и пьесу выбрали тоже старинную, игравшуюся когда-то в парижских ярмарочных балаганах XVIII века. Добужинскии расписал портал. По его эскизам была сделана и кукла пролога. Сестра художника Сомова сшила костюмы. Вокальную партию героини исполняла замечательная певица Зоя Лодий, а героя – известный певец Андреев.

Премьера состоялась в большом двусветном зале богатого особняка на Английской набережной. Зал этот принадлежал художнику Александру Гаущу. Кабинет хозяина служил актерской уборной. Анфилада гостиных превратилась в фойе. Среди зрителей были крупнейшие художники, писатели, артисты Петрограда. Был Блок, Александр Бенуа, Добужинский, Билибин, Сомов, Брянцев.

Затем несколько спектаклей было сыграно для детей, в другом частном особняке, и, наконец, еще несколько спектаклей в артистическом полуклубе, полу-театре, полуресторане – «Привал комедиантов». На этом деятельность театра и прекратилась. Часть актеров была призвана в армию, а затем – революция, и, следовательно, конец всяким меценатским субсидиям.

Я рассказал обо всем этом потому, что, несмотря на небольшое количество спектаклей и узкий круг зрителей, самый факт организации марионеточного театра в канун революции если не прямо, так косвенно повлиял на возникновение первых советских кукольных театров в Петрограде.

Один из активных участников подготовки спектакля «Силы любви и волшебства», режиссер Петр Павлович Сазонов, был приглашен главным режиссером коммунальных театров, и ему же

было поручено организовать театр марионеток при Народном доме. Он упаковал в большой ящик Мерлина и Трезинду, волшебника Зороастру и карликов, куклу пролога в пудреном парике и большую Юнону – одним словом, всех деревянных актеров, удивительным образом совместивших в себе представительство сразу трех ушедших эпох – далекой античности, французских ярмарочных балаганов XVIII века и артистических салонов предреволюционной России. Ящик был перевезен в Народный дом и остался там стоять за кулисами, так как Сазонов заболел и уехал из Петрограда.

Казалось бы, ниточка, идущая от Слонимской, оборвалась. На самом же деле совсем не оборвалась. В 1918 году художница Шапорина-Яковлева при поддержке комиссара театров и зрелищ Петрограда Марии Федоровны Андреевой организовала первый советский театр марионеток в Петрограде. Купила у доживавших свой век на Охте старых балаганщиков несколько кукол и собрала группу будущих актеров-кукловодов. Первыми представлениями нового театра были «Вертеп» и «Сказка о царе Салтане», а в 1920 году воскрес и спектакль «Силы любви и волшебства», разыгранный теми самыми куклами Слонимской, которые, как вы помните, были когда-то упакованы в ящик и отвезены в Народный дом. Ниточка потянулась и дальше, потому что эти же куклы затем сыграли пьесу «Похищение Мелузины», написанную и поставленную Шапориной.

А в 1924 году родился в Петрограде и второй театр кукол. Его организовал Евгений Сергеевич Деммени. Соратниками Деммени были художник Александр Гауш, в чьем зале когда-то игрались «Силы любви и волшебства», и его сын Юрий, впоследствии ставший драматургом.

Первый спектакль этого театра состоялся в том же самом двусветном зале теперь уже не частного, а государственного дома на Английской набережной, но среди почетных гостей не было ни банкиров, ни владельцев универсальных магазинов.

И премьеры этих двух театров были не возрождением «старинного», а рождением нового театра кукол. Они оказались нужны не тонкому слою артистической интеллигенции, а народу, они стали не модой, а необходимостью.

Оба этих театра долгое время работали совершенно самостоятельно, а затем слились под единым руководством Деммени.

Влияние Евгения Сергеевича Деммени и созданного им театра на развитие кукольных театров Советского Союза было очень велико. Он один из первых отказался в спектаклях, играемых куклами на руках, от внешнего подражания

«человеческому» театру: от кулис, падуг, задников. Куклы играли на открытой трехгранной ширме. Декоративное оформление было лаконичным. На ширме появлялись только необходимые для игры кукол объемные вещи: стол, стул, кровать, дерево, дом.

В спектаклях же, играемых куклами на нитках (это наследство Шапориной), остались все атрибуты «человеческого» театра: и падуги, и кулисы, и писаные задники.

В течение ряда лет театр Деммени был самым большим, самым организованным, а в художественном отношении самым профессиональным кукольным театром Советского Союза. Играл он свои спектакли ежедневно в центре Ленинграда, на Невском, правда, в очень маленьком зале и на маленькой, но вполне оборудованной сцене.

Репертуар театра, руководимого Евгением Сергеевичем Деммени, долгое время составлял основу репертуара периферийных кукольных театров.

Впервые на сцене театра Деммени пошли пьесы Маршака «Петрушка-иностранец» и «Кошкин дом». Впервые на той же сцене куклы встретились с Гоголем, играя «Ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем». Были поставлены «Свадьба» Чехова и «Бляха № 64» по Анатолю Франсу.

Евгений Сергеевич одним из первых создал эстрадные номера с куклами и с большим мастерством показывал танцы и чеховскую «Хирургию».

Он выпустил несколько практических руководств по устройству ширм, декораций, кукол и методу игры. Руководил курсами по подготовке кадров для периферийных кукольных театров.

Со многими постановками Евгения Сергеевича Деммени, так же как и с рядом положений, высказанных им в его печатных работах, я не согласен. Те читатели, которые знакомы как со спектаклями, так и с выступлениями Евгения Сергеевича, легко обнаружат в моей книге наши разногласия, но относятся они к последующему периоду жизни и развития советских театров кукол и, следовательно, к этой главе, в которой я рассказываю о пионерах советских театров кукол, никакого отношения не имеют. А среди тех, кого мы обязаны назвать пионерами, Евгений Сергеевич Деммени занимает почетное место.

Но мне кажется, что самое почетное место принадлежит скульптору Ивану Семеновичу Ефимову и его жене – художнице Нине Яковлевне Симанович-Ефимовой, и не только потому, что они фактически были первыми советскими кукольниками, хотя и этого одного уже было бы достаточно.

Дело не только в их историческом первенстве. Дело в том,

что в период рождения нового вида театра основные пути его развития в то время в наибольшей степени определили Ефимовы.

Естественно, что в восемнадцатом году, то есть в год возникновения их театра, никакого современного советского репертуара они играть не могли, так как никто этого репертуара для кукольного театра создать еще не успел.

Что же стали играть Ефимовы?

Прежде всего басни Крылова, русскую сказку «Девочка и медведь» и классическую сказку Андерсена «Принцесса на горошине».

Тематически репертуар этот если и не был современным в прямом значении этого слова, то не только не противоречил современности, но был во многом ей созвучен.

Не забудьте: это был восемнадцатый год. И сатирические басни Крылова, разыгранные куклами, высмеивающими пороки дореволюционного общества, ощущались тогда гораздо ближе и звучали гораздо острее.

Русская сказка, впервые сыгранная кукольным театром, обнаружила удивительное жанровое совпадение сказочного фольклора со свойствами театра кукол.

И наконец, андерсеновская «Принцесса на горошине», высмеивающая аристократическую изнеженность и капризность, в восемнадцатом году звучала прямой сатирой на аристократов, понятие о которых за год не могло выветриться даже у детей.

До сих пор в репертуаре советских кукольных театров довольно много и народных сказок и басен. В Центральном театре кукол идет русская сказка «По щучьему велению», французская сказка «Кот в сапогах» и восточная сказка «Волшебная лампа Аладина», так же как и новые советские сказки и советские пьесы-басни, о которых я буду в дальнейшем много говорить.

Таким образом, мы обязаны помнить, что репертуар ефимовского театра явился началом одной из репертуарных линий советского театра кукол.

Анализируя те пути, по которым двигались Ефимовы в поисках репертуара, наиболее близкого именно кукольному театру, можно обнаружить еще одно очень важное обстоятельство.

Это они, Ефимовы, определили кукольный театр как театр движущейся скульптуры. Мне кажется, что это определение не вполне точное и, во всяком случае, слишком узкое, но в нем выражена одна очень точная мысль, вернее, характеристика кукольного театра как непосредственного, ближайшего родственника пластического, изобразительного искусства.

Как правило, кукла сама по себе, еще до того как она начала двигаться, уже есть произведение искусства, сделанное художником. Уже образ.

Внешняя образная законченность персонажей роднит театр кукол с теми скульптурными произведениями, да и с произведениями драматургии, где герои наиболее типизированы.

Сатира и трагедия – обе эти полюсные возможности определены и использованы Ефимовыми.

Ефимовы играли одно из самых острых дореволюционных сатирических произведений – сказку Салтыкова-Щедрина «О том, как один мужик двух генералов прокормил». И они же впервые в кукольном театре поставили несколько сцен из трагедии Шекспира «Макбет». Уже само стремление, само решение использовать выразительность кукол и силу их образности в трагедии является решением не только смелым, но и принципиально верным.

Удивительно, что Ефимовы, первыми вступившие на абсолютно новую и неизведанную дорогу кукольного театра, совершили меньше ошибок, чем многие из тех, которые пошли следом.

Казалось бы, именно Ефимовы могли попасть в плен традиции «человеческого» театра. Они избегли этого плена. Может быть, как раз потому, что были художниками. Они не насиловали своих кукол – не нагружали их натурализмом, «психологией», бездейственными монологами и диалогами. Их куклы проявили себя в характеристике физического поведения и через него в сочетании с лаконичным текстом решали сюжет и тему спектакля.

Ефимовы принесли в советский театр кукол в первые же дни его рождения культуру и взыскательность художников. Этот подарок равен подарку доброй феи в «Спящей красавице».

В чем же конкретно выразилась эта культура? Во многом.

«Движущаяся скульптура» – говорили Ефимовы.

В этом определении важны оба слова. Художественная культура маленькой фигурки и движение этой фигурки, каждый поворот которой должен быть понятен, виден, выразителен.

Никогда до Ефимовых в России не создавались такие театральные куклы. Это Ефимовы и теоретически и практически обосновали их пластическое решение, заявив, что первое, чем должны обладать куклы, – это профиль, силуэт.

И странно теперь, после Ефимовых, видеть в некоторых театрах плоские лица кукол, более или менее выразительные только в фас, выразительность которых исчезает в ту же секунду, как только голова куклы поворачивается хотя бы на сантиметр.

Так называемые верховые куклы, которыми играли народные петрушечники, представляли собой определенные анатомические стандарты, причем анатомия была самая простая: пустой халатик, который надевается на руку, деревянная головка, в которую входит указательный палец, и деревянные коротенькие ручки, пришитые к рукавам халатика и управляемые большим и средним пальцами руки.

Иногда снизу к этому халатику пришивались две болтающиеся безжизненные ноги, никак не управляемые; чаще всего ноги были только у самого Петрушки. Единственное, что мог сделать кукловод с этими ногами, это одним взмахом перекинуть их через ширму, и тогда казалось, что Петрушка сидит.

Ничего дурного про этих кукол я сказать не хочу, наоборот, я очень люблю этих кукол, но если бы только этой кукольной анатомией советские театры кукол пользовались до сих пор, то они не смогли бы сыграть и половины тех спектаклей, которые сейчас играют.

И первыми, кто смело и по-новому подошел к анатомии театральной куклы, были опять-таки Ефимовы.

Не для трюков и фокусов стали менять Ефимовы эту анатомию в каждой рождаемой ими кукле. Они создавали новые конструкции и новые анатомии кукол в зависимости от тематической характеристики образа и тех физических задач, которые данному персонажу предстояло выполнить в спектакле.

Тот, кто видел басню «Волк и Журавль» в театре Ефимовых, и особенно тот, кто знал до этого обычных «петрушек» или «марионеток», никогда не забудет своего первого впечатления.

Огромный волк с щелкающей пастью, в которую вставлена вся рука кукловода, благодаря чему голова волка приобретала удивительную подвижность и выразительность чисто волчьего движения.

Длинный, худой журавль, в теле которого совсем нет руки кукловода. Рука эта оживляет его, двигая только журавлиную ногу. Да еще изгибается худая длинная шея.

Если к этому прибавить, что у волка мундир статского советника, а у журавля коротенький чиновничий сюртучок, – станет ясно, с какой тщательностью искали Ефимовы и внешнюю характеристику и ту анатомию, которая позволяла определить характер поведения.

Ефимовы – создатели особой функциональной анатомии куклы.

Сейчас, когда мы в Государственном центральном театре кукол ставим спектакль, работа над функциональной анатомией

является само собой разумеющейся. Не только для каждого героя мы часто изобретаем новую анатомию в зависимости от его внутренней и внешней характеристики, но часто для одного и того же героя делаем несколько кукол-дублеров. И возникает эта необходимость от тех физических действий, которые этот герой должен в разных случаях совершать.

Для нас это естественно и закономерно, но тем более велика заслуга тех, кто первыми вступили на путь создания функциональной анатомии куклы, то есть заслуга Ефимовых.

И наконец, я обязан вернуться к постановке Ефимовых, которую они называли «Леди Макбет». Практически этот спектакль почти не шел. Детям они, естественно, его не показывали, а широкому взрослому зрителю шекспировский «Макбет» в исполнении кукол, фрагментарный, с маловыразительным чтением текста, был либо непонятен, либо не очень интересен.

Казалось бы, раз спектакль этот почти не шел и остался в памяти очень немногих, случайно его видевших, он не должен был бы оказать какого бы то ни было влияния. А в то же время, пожалуй, ничто из сделанного Ефимовыми не повлияло в такой степени на работу советских кукольных театров, как куклы «Леди Макбет», причем влияние это сказалось не сразу, не в тот же год, а много позже.

В спектакле «Леди Макбет» в поисках выразительности куклы – причем выразительности пафосно-трагедийной – Ефимовы первые в нашей стране применили так называемое тростевое управление, сделав кукол, руки которых приводятся в движение с помощью тростей, прикрепленных к локтю или запястью кукольной руки.

Тело куклы сразу приобрело стройность. Движения рук – широту. Движения всего тела куклы – новую выразительность и в динамике и в статике. Сами Ефимовы ссылались на то, что похожие куклы существуют на острове Ява. Фактически это не так. Ефимовские куклы – изобретение вполне самостоятельное, потому что яванские куклы никогда не обладали такой выразительностью движений тела.

В течение ряда лет эта новая анатомия куклы не находила себе применения в других кукольных театрах. Затем тростевых кукол использовал в своих спектаклях воронежский театр, руководимый очень интересным режиссером Беззубцевым.

А в сороковом году наш театр целиком на тростевых куклах поставил большой двухактный спектакль «Волшебная лампа Аладина».

По своему техническому устройству эти куклы очень

отличаются как от беззубцевских, так и от ефимовских. Но свою анатомическую родословную они все-таки ведут от «Леди Макбет».

Спектакль «Волшебная лампа Аладина» был для нас, работников Государственного центрального театра кукол, большим творческим событием. Он открыл целую репертуарную дорогу, расширив жанровые возможности не только нашего театра.

После «Волшебной лампы Аладина» тростевые куклы пошли в наступление. Они распространились не только по кукольным театрам Советского Союза, но и пересекли его границу.

Почти все спектакли для взрослых, поставленные нами после сорокового года, играют тростевые куклы.

В дальнейшем мы внесли столько изменений и усовершенствований, что в наших куклах уже нельзя узнать ни беззубцевских, ни ефимовских, и об этих новых, найденных нашими художниками и конструкторами театральных кукольных «анатомиях» я буду писать в специальной главе этой книги. Но никто из нас, советских кукольников, не имеет права забывать, что работа над функциональной анатомией впервые начата Ефимовыми и Ефимовыми же сделана первая тростевая кукла, родоначальница целой семьи кукол, позволившей играть те пьесы, которые сейчас играются и в нашей стране и во многих странах мира.

Глава третья
По дороге к премьере

Как я уже говорил, деятели советского театра кукол периода его становления – режиссеры, художники, актеры – не были, да и не могли быть профессионалами. Но наиболее непрофессиональными оказались авторы, драматурги.

Два пути, ведущие в никуда

Даже и сейчас, когда становление советского театра кукол завершилось и он вступил в период расширения жанровых границ и средств выразительности, нам, режиссерам кукольных театров, часто приходится иметь дело с драматургами (в том числе и литературно профессиональными), не знающими основных свойств и законов театра кукол и предлагающими пьесы, до удивительности неверные и неточные по своим видовым и жанровым признакам.

Среди этих пьес можно обнаружить два одинаково ошибочных направления.

Первое – это когда автор, пишущий кукольную пьесу, фактически видит перед своими глазами не кукол, а живых людей, то есть видит так, как если бы эта пьеса исполнялась в обычном драматическом театре. Причем это относится не только к поступкам и физическому поведению героев, но и к пространству, в котором эти герои действуют.

Режиссер, получивший такую пьесу, легко обнаруживает это видение автора даже в ремарках. Положим, автор написал: «Большая комната. Прямо – окно. Налево – печка. Направо – дверь, ведущая на балкон. На полу – мягкий ковер». По существу, пьесу можно дальше не читать. Совершенно ясно, что автор не только не знает кукольного театра, но, вероятно, даже никогда его и не видел. В спектакле, в котором актеры играют куклами на руках, нельзя изобразить комнату, устланную ковром, потому что ковер этот не на что положить – нет пола.

Ну что ж! Может быть, стоит только вычеркнуть эту ремарку, и все станет верным? В конце концов, ковер для пьесы не столь необходимая деталь. Но дело не в ковре. Дело в том, что автор, работая над пьесой, ни разу себе не представил ее в исполнении кукол, и в этом случае куклы могут отказаться ее играть.

Вы непременно в такой пьесе почти в каждой ремарке натолкнетесь на неизобразимое. А если и изобразимое, то

изображение это приобретет такой смысл, на который вовсе не рассчитывал автор. Вы прочтете на какой-нибудь странице: «Петр Петрович нахмурился». Сделать куклу, у которой двигались бы брови и она могла бы хмуриться, не так уж трудно, но можно почти с уверенностью сказать, что в этом месте в зрительном зале раздастся смех, а это, по всей вероятности, для автора будет полной неожиданностью.

Представьте себе написанную автором трагедию, в которой один человек, убив другого человека, закуривает папиросу. И в кино и в драматическом Театре спокойное закуривание папиросы после совершенного убийства явится нужной автору характеристикой циничной безжалостности убийцы.

Попробуйте изобразить то же самое в кукольном театре.

Я уж не говорю о том, что устройство курящей куклы потребует специального приспособления. В конце концов, это уж не такое серьезное препятствие. Нужно, так сделаем. Но как только эта кукла закурит, зрителей в гораздо большей степени заинтересует сам факт курения как некоторый трюк, чем трагичность ситуации. Думаю, что и тут без улыбок в зрительном зале не обойдется.

Я привел сейчас эти примеры только потому, что они наглядны и, как мне кажется, для читателей убедительны. Фактически же причины ненужности и неоправданности постановки в кукольном театре пьесы, действие которой автор в период ее написания видел изображенным людьми, а не куклами, гораздо глубже и серьезнее, и к этому вопросу я буду много раз возвращаться в дальнейшем.

Другая ошибка, часто совершаемая драматургами, не знающими театра кукол, прямо противоположна и основана на том неверном представлении, будто, в отличие от обычного театра, ограниченного физическими возможностями живого человека, возможности кукольного театра безграничны.

В этом случае фантазия авторов становится безудержной и до смешного бессмысленной. С особенным удовольствием и легкомыслием берутся такие авторы за инсценировки сказок.

Как вы, конечно, помните, герой сказки «Сивка-Бурка – вещая каурка» влезает в одно ухо лошади и вылезает из другого. Автор на полном покое вставляет этот эпизод в пьесу для кукол, и, когда режиссер спрашивает такого автора: «Какого же размера, по вашему мнению, должно быть лошадиное ухо?» – тот с очаровательной скромностью отвечает: «Этого я не знаю. Это уже ваше, режиссерское дело. Пусть художник что-нибудь придумает».

С авторами надо быть любезным. Часто они бывают довольно обидчивы. А хочется попросту ответить: «Если не знаете, не

пишите». Как можно предлагать то, чего сам не знаешь?

Нет, возможности кукольного театра вовсе не безграничны. Они гораздо более ограничены, чем возможности рисованной мультипликации, чем возможности натурного кино и чем даже возможности «человеческого» театра.

Пусть не обидятся на меня режиссеры кукольных театров за то, что я это говорю. Пусть не обидятся, потому что не в физических возможностях заключена сила театра кукол и не количеством удивительных трюков определяется качество и интересность спектаклей.

Отсутствующие ресурсы

Если и сейчас вопрос о том, где достать полноценную пьесу, отвечающую всем требованиям театра кукол, является основным и более важным для меня, чем даже вопрос о том, как ее поставить, то вы сами понимаете, каким важным был этот же вопрос в год рождения театра.

Из написанных и шедших в кукольных театрах того времени современных пьес выбирать было почти что нечего. А если и встречались более или менее удачные пьесы, то они были заиграны другими театрами кукол.

В таком случае, может быть, можно было воспользоваться тем, что оставила нам классическая драматургия этого вида театров других стран? Но, по существу, выбирать было не из чего.

Трагедии Софокла и Еврипида можно и сейчас поставить в драматическом театре, так как пьесы эти реально существуют. Кукольные же пьесы времен Еврипида до нас не дошли совсем, несмотря на то, что представления кукол в Древней Греции были достаточно распространены и, по-видимому, пользовались успехом. Знаменитому кукольнику того времени Потейну был воздвигнут памятник, но что именно играл Потейн своими куклами – совершенно неизвестно.

История японского драматического театра во многом связана с театром кукол. Известно, например, что театр Кабуки заимствовал свою драматургию, а отчасти и приемы игры у древнего японского кукольного театра. Тексты этих классических пьес частично сохранились, но практического значения для нашего театра это не имело.

Почти не оставил нам никаких литературных документов и средневековый мистериальный кукольный театр. Да если бы и оставил, то играть эти мистерии для советских ребят было бы просто глупо.

Нельзя было также считать нужной советским детям

постановку немецкого народного «Фауста», хотя народный «Фауст», игравшийся куклами еще до Гете, дошел до нас во многих вариантах текста и в смысле точной адресованности этой пьесы куклам очень интересен.

Французский текстильщик из Лиона Гиньоль – одна из интереснейших фигур западноевропейского кукольного театра. Пьесы с участием Гиньоля также сохранились. Но, во-первых, они очень локальны по своим темам и сюжетам, а во-вторых, рассчитаны только на взрослых, причем многие предельно неприличны и уступают в этом разве только турецкому Карагезу.

Все эти примеры иностранной кукольной классики я привел сейчас только для того, чтобы показать, что классика эта не могла послужить нам даже временной репертуарной дорожкой. По существу же, ни я, ни мои товарищи в тридцать первом году не думали о возможности ее использования.

Мы мечтали о современном спектакле и, следовательно, о современной пьесе.

Рождение пришлось отложить

«И вот наступил день, когда в дверь нашей комнаты, на которой была прибита стеклянная синяя дощечка с надписью «Государственный центральный театр кукол», вошли незнакомые или мало знакомые между собой актеры и, внимательно всматриваясь друг в друга, расселись по стульям». Эта фраза стоит в кавычках, потому что я переписал ее из первой главы, названной «Рождение театра».

Конечно, юридически тот день, в который только что зачисленные актеры вновь организованного театра приступили к работе, и должен называться днем его рождения.

Но это только юридически верно. Фактически это не так. Настоящее, подлинное рождение театра происходит в тот день, когда первый поставленный им спектакль встретился со зрителем.

Об этом заманчивом, таинственном и незнакомом дне мечтал каждый из нас. Вероятно, эта мечта и натолкнула автора пьесы, которую мы начали ставить, на мысль назвать ее «День рождения».

Автором был один из первых зачисленных в труппу актеров – Евгений Вениаминович Сперанский, и пьеса эта была его первой пьесой.

Как видите, все было первым. Все только что рождалось: и театр, и драматург, и режиссер, потому что до этого я никогда никаких пьес не ставил и ни на чем своих режиссерских

способностей проявить не мог. Для всех этот готовящийся спектакль должен был стать днем рождения.

И рождение это не состоялось. Спектакль так и не увидел света, потому что решительно все оказалось плохо: и пьеса, и постановка.

И если все-таки результат этой работы можно назвать днем рождения, так только потому, что это был день рождения первой неудачи, первой ошибки театра, и прежде всего первой моей режиссерской ошибки.

Не знаю, смог ли бы я тогда верно объяснить причину этой ошибки и постигшей театр неудачи, но сейчас сделать это необходимо, потому что если я не буду объяснять причины своих ошибок, то вряд ли книга моя сможет принести какую-нибудь пользу.

К сожалению, я не помню, как выглядели ширма и декорации этой постановки, какие были куклы и мизансцены и удавались ли или не удавались актерам роли.

Для того чтобы хоть что-нибудь вспомнить, я решил перечитать пьесу и спросил у работников нашего музея, не сохранилась ли она случайно в архиве.

Пьеса нашлась.

По этому поводу заволновался Сперанский. Сказал: «Лучше не читайте. Это, наверно, очень плохо».

Я все-таки прочел, и это действительно оказалось плохо.

За многие годы работы театра мне пришлось прочитать десятки плохих пьес. В этом смысле удивить меня трудно, и все-таки я был удивлен. Самым удивительным была фамилия автора – сейчас представить себе, что пьеса эта написана Сперанским, просто невозможно. Ведь он один из наших основных драматургов. Он автор шедшей в течение ряда лет пьесы для детей «Каштанка» по Чехову. Он автор шедших у нас пьес для взрослых: «Ночь перед рождеством» по Гоголю, «Король-Олень» по Карло Гоцци, романтико-героической сказки «Краса Ненаглядная», острого, злободневного памфлета «Под шорох твоих ресниц». Да и сейчас мы играем его интересную сатирическую пьесу «И-ГО-ГО». Это вполне профессиональные пьесы настоящего драматурга.

Пожалуй, еще более непонятным мне кажется сейчас, каким образом эту нескладную пьесу я мог принять к постановке. Как могла она мне понравиться?

А ведь это так и было. Она нравилась мне. Иначе бы я не стал ее ставить.

Значит, моя ошибка – большая. Мое право было не брать пьесу, а раз взял, так и отвечай и за ее содержание, и за форму, и

за каждое ее слово.

Чем же оказалась плоха эта пьеса?

Думаю, что читатели и сами легко ответили бы на этот вопрос, если бы ее прочли, так как по поводу каждого составного элемента этой пьесы я, по существу, уже говорил в предшествующей главе.

Героем пьесы был все тот же Петрушка, лишившийся признаков старых и не приобретший признаков новых. Неясность и нечеткость его образа автор, по-видимому, и сам понимал, так как в конце пьесы отправляет Петрушку «в ремонт».

Сюжет движется цепочкой эпизодов. Настоящего драматургического построения нет. Написана пьеса раешным стихом. Тема ее для того времени актуальна: «догнать и перегнать». В пьесе участвуют пионер и пионерка. Но современность эта мнимая. Она затерялась в стилизованном райке и отражена не действием, а декларативными фразами, неубедительными в нарочито комедийных ситуациях.

Читатель вправе обвинить меня в отсутствии логики. Только что я рассказал об ошибках других театров, абсолютно совпадающих с тем, что я считаю ошибочным в пьесе «День рождения». Чем же можно оправдать мой выбор этой пьесы, если выбор аналогичных пьес другими режиссерами я осудил?

Это выглядело бы действительно не только нелогично, но даже просто нечестно, если бы не одно очень существенное обстоятельство: к ясному и окончательному выводу относительно неверности и вредности втискивания современной темы в стилизованный раек с «переодетым» Петрушкой в качестве основного героя я пришел позже. Тогда, в тридцать первом году, я этого еще не понимал.

Неудачи других театров в этом направлении я объяснял каждый раз по-разному. Не обобщал их и об обреченности этого пути еще не догадывался. Вот почему и получилось так, что первой пьесой нашего театра оказалась «День рождения».

Мы приняли эстафету ошибок, и единственным оправданием может служить только то, что эстафету эту мы никому не передали, потому что до цели с ней не добежали.

Есть, правда, и еще одно оправдание.

Рождение театра – дело трудное. И всякие роды – процесс болезненный. Счастье может быть только результатом этого процесса, но для этого должен родиться здоровый ребенок. Хорошо еще, что у нас ничего не родилось, а то отправили бы в жизнь урода.

День рождения театра пришлось отложить. Он оказался еще дальше, и очертания его – еще более неясными.

Наконец-то премьера

Семнадцатого апреля тридцать второго года, как раз в годовщину первого разговора с незнакомой девушкой об организации театра, я стоял на балконе того же зрительного зала. Только подо мной был уже не таинственный, молчаливый, пустой партер, а шумный, пестрый, весь заполненный взволнованными голосами маленьких зрителей.

Зазвенел первый звонок, и второй, и третий... Погас свет зрительного зала. Зажглись выносные фонари. Замолкли и притаились дети. Раздалась музыка, и медленно раскрылся занавес. Начался спектакль «Джим и Доллар».

Тема спектакля – современная, сегодняшняя. Сюжет построен в виде обозрения. Его основой служит путешествие маленького негритянского мальчика Джима и его друга, собаки Доллара, из Соединенных Штатов Америки в Москву.

Джим работал в кафе. Хозяин застал его за чтением книжки о Советском Союзе и прогнал с работы.

О своей мечте попасть в Советский Союз мальчик рассказывает матросу, и тот предлагает помочь ему в этом – спрятать в трюме океанского парохода, идущего в Европу.

Старый злой боцман замечает Джима, притаившегося на дне лодки, и выбрасывает за борт. Доллар спасает своего друга, и оба они счастливы. Но мечту о том, чтобы попасть в СССР, Джим не оставил.

На стене дома он видит афишу: «Последний вечер знаменитого джаз-банда Тома Томсона из Томпаго Томби перед поездкой в Европу». Мгновенно созревает новая идея. Из куска водосточной трубы Джим делает что-то похожее на саксофон, а из сломанного грифа от контрабаса и старого бидона сооружает какой-то совсем нелепый инструмент с двумя струнами.

Том Томсон из Томпаго Томби принимает мальчика и его собаку в свой джаз. Уж очень весело и заразительно они играют. Джим поет и дует в трубу, а Доллар бьет хвостом по струнам и лает в такт. Контракт заключен. Завтра смешные музыканты вылетят в Европу.

Но и этот план срывается. В воздухе произошла авария, и, спасшись на парашюте, Джим и Доллар попадают в Африку. Вместе с такими же неграми, как и он, Джим под ударами хозяйского хлыста работает на табачной плантации, а затем его отправляют юнгой на пароходе, везущем табак в Италию.

Но как только пароход прибывает в итальянский порт, Джим бежит. О его побеге кричит радиорупор на площади, и, если бы не помощь итальянского рабочего, его схватили бы полицейские.

Джим и Доллар добираются до Польши. Польский железнодорожник, узнав о цели путешествия двух друзей, отвлекает внимание жандарма и помогает мальчику и его собаке вскочить на площадку вагона товарного поезда, идущего к границе.

Наконец-то Джим и Доллар в Советском Союзе!

Из ошейника собаки Джим достает письма – приветствия советским детям от тех, кто помогал ему в его путешествии: от американского матроса, итальянского рабочего, польского железнодорожника. Появившийся перед ширмой актер читает эти письма по-английски, по-итальянски и по-польски и переводит их зрителям.

Спектакль окончен, и Джим, обращаясь в зрительный зал, говорит единственную фразу, которую он знает по-русски: «Да здравствует Эс-эс-эс-эр!»

Нашу незавершенную работу над пьесой «День рождения» я определил как эстафету ошибок, так как пьеса эта была родной сестрой многих пьес, родившихся от морганатического брака, в котором отец – заслуживающий всяческого уважения народный Петрушка, а мать – легкомысленная деклассированная интеллигентка, имя которой – ретроспективизм.

В какой-то степени пьеса «Джим и Доллар» была тоже принята по эстафете. Похожая и по теме и по сюжету кукольная пьеса Юрия Гауша «Негритенок Том» была еще в двадцать четвертом году поставлена в Ленинграде, а затем шла и в других городах.

Основная ошибка обеих пьес, как, впрочем, и многих других, принадлежавших другим авторам, была в разрыве между серьезностью политической темы (капитализм, безработица, угнетение колониальных народов) и примитивностью ее решения путем наслаивания эксцентрических детективных эпизодов.

Если бы сейчас я предложил такую пьесу к постановке, то при первом же чтении актерам она была бы забракована шумно и единогласно. Но тогда, в тридцать втором, она была шумно и единогласно одобрена.

Помимо недостатков самой пьесы было много неверного и в постановке этого спектакля.

Не знаю, то ли из-за слова «Америка», то ли из-за того, что не только в архитектуре, но и на сцене некоторых театров был в то время модным конструктивизм, но ширма нашего спектакля, обладая многими функциональными достоинствами, внешне оказалась лишенной художественного образа.

Совсем не удались и некоторые эпизоды пьесы. Например, не вышла сцена американских безработных. В ней сказалась

неопытность и драматурга, и художника, и режиссера.

Драматург, представляя себе эту картину, безусловно, видел перед своими глазами не кукол, а живых людей. Художник не сумел, да и не мог в куклах, надевающихся на три пальца руки, преодолеть свойственную этим куклам нескладность и комичность. Режиссер, то есть я, не понимал, что нельзя соединить несоединимое. Серьезность и даже трагичность обстоятельств этой картины дискредитировались куклами, и, сколько мы ни бились, в конце концов от сцены безработных пришлось вовсе отказаться.

Сейчас, вспоминая этот спектакль, я вижу, что мы, во-первых, повторили в нем многие чужие ошибки, а во-вторых, и сами много ошибок сделали. Но по крайней мере три четверти из них мы тогда почему-то не замечали. Да и не только мы.

«Джим и Доллар» имел настоящий большой успех и был хорошо встречен прессой и общественностью Москвы, Ленинграда, Киева, Тифлиса и многих других городов.

Мы играли его четыре года подряд, показав пятьсот девятнадцать раз. И как бы я сейчас ни относился к ошибкам, совершенным театром в этой постановке, я не имею права только ругать ее. Это было бы несправедливым и нечестным по отношению к спектаклю, утвердившему за нами право называться театром.

Как ни полезна самокритичность, она не должна превращаться в восторженное самобичевание. И если необходимо разбираться в своих ошибках, то и в удачах разбираться тоже надо. Тем более, что внешняя удача нашей премьеры была налицо.

Почему же удача?

Объяснением служат те десятилетия, которые отделяют сегодняшний советский театр кукол от того, каким он был в тридцать втором году.

За это время кукольный театр прошел такой большой путь, что если я с сегодняшних позиций буду судить о качестве «Джима и Доллара» и давать ему оценку, то вряд ли он заслужит даже такой скромный балл, как три с минусом.

Но если представить себе, что было в этом спектакле нового для того времени, оценочный балл нужно повысить и поставить нашему спектаклю пять.

Качественно новое было во всех компонентах этого спектакля.

Прежде всего сама пьеса была много лучше большинства

пьес, игравшихся тогда в кукольных театрах.

Каркас драматургического построения был точным, профессионально грамотным. Сюжет развивался непрерывно и логично.

Герои говорили не залихватским райком, а хорошей литературной прозой, причем рассчитанной на произнесение ее не человеком, а именно куклой. Каждая фраза была сжата, лаконична, без натуралистических психологизмов. Не было и характерных для того времени декларативных монологов. Диалоги выглядели не словесными пикировками, не болтовней, а рождались действием и действие рождали.

Удались автору и характеристики многих персонажей. Эти характеристики тоже не были декларативными, и образы персонажей создавались не словесными высказываниями, а главным образом поступками. Причем поступками, наглядно видимыми, решенными физическим поведением героев, что для театра кукол особенно важно. Вот почему даже такой бессловесный персонаж, как собака, оказался настоящей интересной ролью, так как поведение Доллара в каждой картине утверждало любовь его к Джиму и беззаветную, смелую и жертвенную дружбу.

Хорошо была написана и роль Джима. Здесь под словом «написана» я подразумеваю не только то, что Джим говорит, но и то, что он делает. Каждая фраза Джима идейно и тематически расширяла каждый его поступок, но никогда не была оторвана от него, а ведь любить героя зритель по-настоящему может только за поступки.

Джима зрители любили с первых же секунд его появления и желали ему удачи во всем. Они волновались за его судьбу, а волнение за судьбу любимого героя и есть тот основной стержень, на котором, как правило, держится восприятие спектакля. И если это волнение неослабно существует от начала спектакля до его конца, значит, драматургия автору удалась. Значит, удалось то, что Станиславский называет «сквозным действием».

Но удались автору не только образы двух основных героев, ведущих сюжет. Удались и эпизодические роли – боцман, дирижер джаза Том Томсон из Томпаго Томби, африканский плантатор, итальянские полицейские, жандарм. Автор сумел, сохранив реалистическую основу, придать этим образам черты эксцентрического комизма, а это и есть формула сатирического обобщения, чрезвычайно совпадающего с выразительными возможностями кукол.

Опять я должен оговориться и напомнить читателю, что все те пятерки, которые я так щедро выдал автору за отдельные

составные элементы его пьесы, нужно рассматривать не как оценку абсолютную и вневременную, а как оценку сравнительную по отношению к большинству кукольных пьес того времени.

И до «Джима и Доллара» отдельные составные элементы во многих пьесах могли оказаться хорошими. Бы ли пьесы с хорошей темой, но неинтересным, вялым сюжетом. Были пьесы с интересным сюжетом, но написанные плохим, чаще всего примитивно стилизованным языком. Были пьесы литературно грамотные, но безусловно не кукольные, так как образы героев противоречили выразительным свойствам кукол. Были пьесы с внешне интересными для кукол характеристиками персонажей, но с более чем сомнительной темой.

Одним словом, были всякие пьесы. Но мало, почти совсем не было пьес, в которых и современность темы, и драматургическое построение, и язык, и образы были бы единокачественны.

Именно в этом смысле пьеса Андрея Павловича Глобы «Джим и Доллар» являлась одной из лучших кукольных пьес того времени.

Удачей спектакля была и работа художницы Татьяны Борисовны Александровой.

И до «Джима и Доллара» в некоторых спектаклях других кукольных театров перемены декораций происходили на глазах зрителей – например в спектаклях, поставленных Евгением Сергеевичем Деммени в Ленинграде. Но это относилось именно к декорациям. Физическое место действия оставалось неизменным. Новым в решении спектакля художницей Александровой была возможность изменения в каждой картине всей сценической площадки.

Были и актерские удачи в спектакле.

За четыре года, в течение которых театр играл «Джима и Доллара», некоторые роли игрались разными актерами, но в наибольшем количестве спектаклей роль Джима сыграла Екатерина Васильевна Успенская, а роль Доллара – Евгений Вениаминович Сперанский, теперь она – заслуженная, а он народный артист республики. Играли они очень хорошо. В их исполнении совершенно отсутствовала та крикливая нарочитость, которая была свойственна многим кукольным спектаклям и многим актерам того времени.

Как бы ни был эксцентричен какой-либо образ в кукольном театре, как бы ни был он условен, внутренняя правда образа должна быть не меньшей, чем в театре «человеческом», а актерское понимание этой внутренней правды – большим именно в силу того, что внешним выражением образа является не сам актер, а кукла.

Об этих, как и о других отличительных от «человеческого» театра ощущениях актера театра кукол я буду говорить в специальной главе. Здесь же я коснулся этого вопроса потому, что в игре Успенской и Сперанского было нечто безусловно новое по сравнению с игрой большинства актеров кукольных театров того времени. Это новое и заключалось в той внутренней актерской правде, благодаря которой созданные ими образы наполнялись теплой живой кровью. Зрители полюбили негритянского мальчика и его друга не только за то, чем наделил их автор, но в еще большей степени за то, чем согрели их актеры.

Зрители заразительно и дружно смеялись над серьезностью, с какой Джим и его собака изобретали свои музыкальные инструменты и с какой убежденной азартностью они на них играли. Эта внешне эксцентрическая игра потому-то и была такой комичной, что актеры совсем не комиковали.

Я уже говорил, что словесной роли у собаки не было и чувства свои она могла выражать только тем, что подымала то одно, то другое ухо, виляла хвостом, рычала, радостно лаяла или жалобно повизгивала. А в то же время Сперанский, игравший Доллара, именно благодаря внутренней правде сумел создать трогательный образ настоящего верного друга.

Одинокая маленькая фигурка покинутой собаки, оставшейся на пристани, то растерянно глядящей по сторонам, то настораживающей свои уши, то грустно укладывающей остроконечную мордочку на передние лапы, была такой жалкой, такой убедительной, что в напряженных глазах маленьких зрителей появлялись слезы. А когда Доллар самоотверженно кидался в воду и плыл по «бушующим волнам», то пропадая в них, то появляясь, вытаскивал своего друга на берег, нежно лизал его лицо, внимательно всматриваясь и ища признаков жизни, – слезы наших маленьких зрителей уже текли по щекам, и это были хорошие, нужные, правильные слезы.

Быстрые ребячьи руки насухо вытирали их, когда Джим оживал и, увидев своего спасителя, повторял только одно слово: «Доллар! Доллар! Доллар!» Сколько было тут радости, шума, аплодисментов, бурного восторга – опять-таки нужного, верного!

Настоящей удачей, причем так же, как актерская игра Успенской и Сперанского, удачей безусловной, без поправки на время, была музыка, написанная для спектакля композитором Вадимом Николаевичем Кочетовым. С тех пор и до конца своей жизни этот одаренный музыкант и замечательный человек был одним из постоянных композиторов нашего театра, написавшим музыку ко многим и детским и взрослым спектаклям.

«Джим и Доллар» – первая моя режиссерская работа. До того

времени работу режиссера я представлял себе лишь теоретически. Но спектакль этот явился для меня не только экзаменом на то, хороший ли я режиссер или плохой. Он решал основное: есть ли во мне вообще какие бы то ни было режиссерские свойства? И есть ли во мне основное из этих свойств: способность увлечься соединением в единое целое отдельных элементов спектакля, каждый из которых рожден не мной? Соединением созданного автором, композитором, художником, актерами в некий органический монолит.

Конечно, я делал много ошибок. Да и не мне судить о степени моих режиссерских способностей.

Но важным для меня было то, что процесс этого соединения, этой подгонки частей, процесс создания архитектуры спектакля мне очень понравился. Я впервые в своей жизни ощутил режиссерскую эмоцию, абсолютно отличную от эмоции актера. Ощутил как некую новую для себя профессию, профессию увлекательную, страстную.

Мы репетировали долго и внимательно, и подгонка всех составных элементов спектакля – нахождение соразмерности частей, композиции пространства, движения и времени, соотношения темы и формы в каждой данной картине, то есть всего того, о чем я в дальнейшем буду говорить на примерах других спектаклей, – отняла у нас много времени.

Мы стремились к тому, чтобы действие спектакля имело эмоциональную непрерывность; убирали все лишнее, дополняли недостающее. Мы старались, чтобы каждый акт, каждая картина, каждый эпизод были нанизаны на единый эмоциональный стержень, основой которого является заинтересованное внимание зрителей.

Глава четвертая
Ошибки, ошибки и ошибки

Так сложилась жизнь нашего театра, что на протяжении всех лет со дня первого спектакля и до сегодняшнего дня, в который я начал писать эту главу, то есть на протяжении почти пятидесяти лет, театр не терпел видимых поражений и не имел шумных провалов.

Внешне жизнь театра кажется очень гладкой и благополучной. На самом же деле, как и в каждом театре, у нас было много неудач. Некоторые из них мы понимали сразу и снимали спектакль с репертуара. Если догадывались, как исправить ошибку, то заново переделывали и пьесу, и декорации, и кукол, и тогда спектакль получал вторую, часто очень продолжительную жизнь.

Некоторые ошибки мы обнаруживали не сразу. Есть спектакли, которые шли десятки и даже сотни раз, и все-таки они кажутся мне сейчас ошибочными.

Было много отдельных ошибок и в тех спектаклях, которые я считаю удачными. Но как это часто бывает, были и отдельные удачи в спектаклях, которые в основном я считаю ошибочными. Поэтому я не имею права зачислить целиком в актив наши удачные спектакли и в то же время не могу зачислить целиком в пассив спектакли плохие.

Конфликт между темой и формой

Безусловной неудачей был второй по счету выпущенный нами спектакль – «Эхо-болтун». Темой пьесы, написанной Всеволодом Валериановичем Курдюмовым (в дальнейшем написавшим для нас две хорошие пьесы), была борьба итальянских патриотов-коммунистов с фашистами Муссолини. Тема серьезная, по тому времени современная, нужная.

Нельзя сказать, чтобы автор не понимал, какое значение в драматургии театра кукол имеет физическое поведение персонажей. И, безусловно, во время работы над пьесой автор именно кукол видел в качестве ее исполнителей. Если к этому прибавить, что события развивались в пьесе интересно, напряженно и остро и что пьеса была написана хорошим языком, то надо сделать вывод, что имелись все предпосылки для хорошего спектакля.

И в то же время это было не так. В гораздо большей степени,

чем в пьесе «Джим и Доллар», здесь обнаруживался разрыв между серьезностью темы и чисто внешней занимательностью сюжета.

Основным сюжетным стержнем пьесы, создающим и разрушающим внешние конфликты, был попугай. Его способность запоминать и механически повторять услышанные слова то раскрывала чьи-то тайны, то пугала кого-то, то путала, так как многие персонажи пьесы принимали слова, произнесенные попугаем, за сказанные другим персонажем. Для чисто сатирической темы такой авторский прием мог бы подойти. В том числе и для высмеивания фашистов. Но среди героев пьесы были персонажи безусловно положительные, несущие серьезную тему, и эксцентрический детектив их дискредитировал.

Ни я, ни мои товарищи не понимали тогда порочности авторского приема. Нам нравилась и политическая серьезность темы, и напряженность сюжета, и его безусловная занимательность.

Нам казалось, что мы ставим спектакль куда более значительный, чем «Джим и Доллар». А вышел он у нас просто плохой. Прошел сорок раз, и мы его с репертуара сняли.

Почти столько же раз (всего на семь больше) сыграли мы и следующую постановку – пьесу Сперанского «Поросенок в ванне». В этой пьесе не решалась какая-либо политическая тема. Это было сатирическое обозрение на тему о культуре быта и бытовых взаимоотношений. Действие происходило в разных квартирах одного и того же дома. Дворник этого дома, которого играл живой человек, комментировал действие и показывал зрителям то одну, то другую квартиру, снимая поочередно отдельные куски стены. Получался как бы дом в разрезе. Дворник не был только комментатором. Он вступал в общение с жителями дома, разговаривал с ними, в той или иной степени влиял на развитие событий.

И в этой пьесе было много положительных элементов. Опять-таки автор, безусловно, именно кукол видел ее исполнителями. Опять-таки действие характеризовалось физическим поведением, и опять-таки пьеса отличалась хорошим языком. Не было здесь и той ошибки, которая была в пьесе «Эхо-болтун» – не было разрыва между избранной автором темой и драматургическим приемом.

Думаю, что недолговечность этого спектакля объясняется тем, что авторское обозрение не имело настоящего сюжета. Не имело стержня необходимости. Той необходимости, которая есть в покупке «мертвых душ» Чичиковым. Одним словом, той чисто сюжетной необходимости, которая держит всякое хорошее обозрение и позволяет по дороге движения сюжета решать тему.

Не сказка, не быль

В течение трех лет – с тридцать четвертого по тридцать седьмой год – мы сто пятьдесят два раза сыграли спектакль «Братья Монгольфье». По этим чисто статистическим признакам спектакль наш надо было бы признать удачей, а в то же время и его я считаю неверным и неудачным.

Тема пьесы, написанной Галиной Владычиной и Елизаветой Тараховской, была, так сказать, историческая, научно-популярная: изобретение братьями Монгольфье воздушного шара. Сюжет – борьба изобретателей с косностью, с врагами науки, в том числе и с французским королем. Зная, что они пишут пьесу для кукольного театра, авторы стремились сделать ее прежде всего внешне интересной, смешной, веселой, а в изображении короля и придворных – сатирической.

И вот тут разрыв между темой и сюжетом достиг такого размера, что стал пропастью. То, что мы играли, не имело никакого отношения ни к научному изобретению, ни к историческому факту. Конечно, это было смешно, когда французский король в мантии и короне, взяв огромные ножницы, старался разрезать неведомо почему ненавистный ему воздушный шар. Это было смешно, но какое же это имело отношение к истории полета? Фактически этот спектакль был искажением истории, искажением научного изобретения, вульгаризирующим и то и другое.

Опять-таки мы этого тогда не понимали. Нам казалось, что мы поставили интересный спектакль, да внешне он и был интересным, занимательным.

Смешно, да ни о чем

В течение двенадцати лет мы играли четвертую нашу постановку – «Пузан», показав ее шестьсот тридцать шесть раз. Это пьеса Германа Ивановича Матвеева. Сюжетом ее является путешествие по городу убежавшего из цирка медведя, а вот тему я, по правде сказать, и назвать сейчас не могу. Правда, этот самый медведь ушел из цирка по вине очень ленивого служителя, забывшего закрыть клетку. Можно было бы считать темой лень. Но лень Феди (так звали служителя) обнаруживается в первой картине, дает толчок сюжету, а дальше и не развивается и не преодолевается. Она только сюжетный повод. А сюжетный повод не может стать темой. Правда, двое пионеров взялись помочь несчастному клоуну, потерявшему медведя, и действительно помогли, дав объявление по радио о том, чтобы люди не боялись

медведя и не убивали его, так как он хороший, не злой и дрессированный. Можно было бы назвать темой организованность советских пионеров, всегда стремящихся помочь тем, кто попал в беду. Но кроме идеи дать сообщение по радио эти два маленьких пионера, Ваня и Маня, ничего не сделали. А этого факта абсолютно недостаточно, чтобы считать свойства пионеров темой пьесы. Да и само сообщение по радио мало чем помогло, так как к тому времени медведь успел сломать лапу и ни от кого уже не убегал. Забавность сюжета подменила собой тему. Вернее, заменила ее. Это довольно распространенная ошибка.

В спектакле было много смешного, так как встречавшиеся с медведем жители города по-разному реагировали на эту встречу. Реакция проявлялась иногда даже в эксцентрических поступках. Например, старуха с испугу залезала на колокольню, откуда ее с большим трудом доставали пожарные. Или другой эпизод. Женщина трясла из окна шубу. Увидела медведя и уронила ее. Лентяй Федя, сонно бродящий по городу, обнаружив теплую шубу, завернулся в нее и решил поспать, а милиционер, увидев шевелящуюся шубу, принял ее за медведя и связал веревкой. Как видите, все достаточно забавно и достаточно смешно. Но все, по существу, ни о чем.

Таким образом, все пять наших первых постановок вне зависимости от количества сыгранных спектаклей и того, как они воспринимались зрителями, мне кажутся в разной степени неудачными.

Подделка

В первой части книги, рассказывая о замечательных кукольниках – Иване Афиногеновиче Зайцеве и его жене Анне Дмитриевне Тригановой, я говорил, что, как только организовался наш театр, мы пригласили их на работу. Я рассказывал также, что Иван Афиногенович не мог взять ни одной предложенной нами пьесы или текста для своего представления. В конце концов мы поняли, что самое ценное в работе Зайцева – это ее органичность. Он мог делать только то, что было воспринято им как традиция народного балагана, то, что абсолютно совпадает с его взглядами, вкусом. Он мог играть только теми куклами, которые он сам сделал и костюмы для которых сделала Анна Дмитриевна. Но зато играл он этими куклами действительно виртуозно.

Спектакли, даваемые Иваном Афиногеновичем, игрались задолго до премьеры «Джима и Доллара» и юридически считались спектаклями нашего театра. Фактически это было не так. Мы

помогли Ивану Афиногеновичу в восстановлении кукол и марионеточной сцены. Мы организовывали спектакли, но мы не имеем права приписать себе хоть какую бы то ни было долю авторства – ни драматургического, ни художнического, ни режиссерского.

Когда Иван Афиногенович умер, мы купили у Анны Дмитриевны кукол, которые стали ей не нужны. И никогда этими куклами не пользовались. Вместе с шарманкой Ивана Афиногеновича они находятся в нашем музее.

Но мы попытались сделать спектакль, похожий на спектакль Зайцева. И поставили «Наш цирк». В нем участвовали внешне другие, но технически почти так же сделанные акробаты, жонглеры, фокусники, танцоры, канатоходцы. Мы очень много играли этот спектакль, но ни в какую заслугу ни театру, ни автору текста, ни себе я поставить его не могу. От зайцевских традиций, от традиций народного балагана он, естественно, оторвался и был только подражанием. А нового, нами созданного, в нем фактически ничего не было. Подражание никогда не приводит к удачам.

Думали, что хорошо

А вот нашу постановку чеховской «Каштанки», хоть и в ней, конечно, тоже были ошибки, мы в те годы считали удачей. Удачей принципиальной, а не суммой частных удач. «Каштанка» в жизни нашего театра сыграла большую роль.

Это первый наш спектакль, в котором мы говорили со зрителем по-серьезному о чувствах больших, сердечных. И успех у него был тоже какой-то удивительно серьезный и нежный.

Не знаю, почему Сперанский решил инсценировать «Каштанку». Может быть, внешним поводом, толчком к мысли об этой инсценировке послужило то, что, играя собаку Доллара, он сжился с этой ролью, полюбил образ собаки-друга.

В чеховском рассказе не хватало сюжетного действия для решения спектакля. Ведь нужно было проследить и путь поисков Каштанкой хозяина, вернее, хозяев – столяра и его сына Феди, и путь поисков столяром и Федей их четвероногого друга. Для построения сюжета Сперанский использовал два других рассказа Чехова – «Хамелеон» и «Разговор человека с собакой». Это Каштанку, затерявшуюся на чужом дворе, принимают за собаку генерала и потом безжалостно гонят, когда узнают, что она ничья. А подвыпивший столяр, натолкнувшись на чужую цепную собаку, принимает ее за Каштанку и разговаривает с ней.

Конечно, инсценировка Сперанского была очень вольной, но

в основном, в самом важном перед Чеховым Сперанский не согрешил совсем. Он сохранил чеховское отношение к людям, строй чеховского языка и, что самое важное, сумел сохранить эпичность рассказа, а это, как мне думается, является единственным возможным приемом для инсценировки «Каштанки».

Почему же, начав говорить о нашей «Каштанке», я написал, что в те годы считал ее удачей? Значит, сейчас я другого мнения? Да. Несмотря на большой успех этого спектакля, несмотря на то, что его хвалили и Горький и Гордон Крэг, я считаю само желание поставить «Каштанку» в театре кукол ошибкой и расскажу об этом в следующей главе.

Глава пятая
Что же это такое – кукла?

Если бы на протяжении всех десятилетий я вел дневник своей работы, то, конечно, стало бы ясно, когда, как и почему я менял свои взгляды на кукольный театр, на его задачи и его возможности. Но я такого дневника не вел, и сейчас, рассказывая о той или иной постановке, я смотрю на нее не тогдашними глазами, а сегодняшними, и в оценке ее применяю не тогдашние мои критерии, а сегодняшние. Получается какой-то своеобразный суд над самим собой. Мне вовсе не так уж весело заниматься самобичеванием, но заниматься самоутешением совсем уже глупо. Да и недостойно как-то.

Ведь цель моих высказываний – поделиться опытом с моими читателями в надежде, что опыт этот кому-либо пригодится.

Всякий опыт – это цепочка преодоленных неудач.

И для того, чтобы характер этих преодолений был наиболее ясен, мне придется заняться сейчас чисто теоретическим, а по существу, абсолютно практическим размышлением по поводу того, каковы мои сегодняшние взгляды на театр кукол и его место среди других видов зрелищных искусств.

Разные ответы на один вопрос

Зачем и кому нужен кукольный театр?

На этот прямой вопрос различные люди в различных статьях, книгах и руководствах дают разные, часто абсолютно разнозначные ответы.

Одни говорят: «Кукольный театр нужен детям. Маленьким детям. Они его очень любят. Он веселый, забавный, может служить развлечением и может быть полезен в чисто воспитательных целях».

Но разве существует какой-либо вид искусства, который был бы нужен только детям или только взрослым? Прекрасна «Почта» Маршака, и прекрасны его лирические стихи. Одно он писал для детей, другое для взрослых, но в обоих случаях это прежде всего поэзия.

Замечательны иллюстрации Чарушина к детским книжкам, удивительны иллюстрации Кукрыниксов к «Золотому теленку», но в обоих случаях это прежде всего пластическое искусство художника. Да и про песни и про музыку нельзя сказать, что этот вид искусства хорош только взрослым или только детям.

Нет, кукольный театр – это не манная каша и не соска. Либо это не искусство – тогда он никому не нужен, либо искусство, а тогда о нем нужно говорить всерьез как о всяком искусстве. Тем более что на протяжении всей истории человечества театр кукол и масок в основном был достоянием взрослых, и в религиозных мистериальных действах и в представлениях сатирических.

«Кукольный театр хорош, – говорят некоторые пропагандисты этого театра, – тем, что он портативен, легок в передвижении, что спектакли кукольного театра можно привезти в самые отдаленные деревни, развернуть представления в полевом стане, что он желанный гость на массовых празднествах, на площадях, в цехах заводов».

Это только кажется верным и убедительным. Актер без кукол портативнее, чем актер с куклами.

Полвека я выступаю на эстраде с куклами и всегда завидовал Хенкину или Игорю Ильинскому, которым, для того чтобы начать свое выступление, нужно только выйти на эстраду, а мне надо предварительно расставить ширму, а по окончании представления укладывать ее в чехол, а кукол в чемодан и все это тащить на себе до такси. А уж сесть с этим в троллейбус просто невозможно.

Пять актеров могут сыграть пьесу, для которой им понадобятся только стол да стулья. Пять актеров с куклами должны привезти с собой целую установку для декораций.

Ни в цехах, ни на площадях обычные куклы показываться не могут. Их просто не будет видно. Чаще всего их величина тридцать-шестьдесят сантиметров, голова сантиметров десять-пятнадцать. На расстоянии двадцати-тридцати метров ни глаз, ни носа не увидишь.

Да никогда ни в одной стране обычные куклы и не играли для большого количества зрителей. Русский Петрушка играл во дворах. Смотрело человек двадцать-пятьдесят, самое большее – сто. Китайский передвижной театр кукол играл, прижавшись к монастырской стене. Зрителями были только те, кто непосредственно стоял перед ширмой, то есть опять-таки не больше пятидесяти-ста.

В японском народном кукольном театре Бунраку куклы большие, в три четверти человеческого роста. Но и они играли не на площадях, а в специальных балаганах. Сейчас при сильной осветительной аппаратуре куклы могут играть и в довольно больших залах. У нас в Центральном театре кукол в большом зале пятьсот мест. На гастролях нам приходилось играть в залах, в которых бывало и семьсот, и тысяча, и даже больше зрителей, но это безусловно плохо.

В некоторых наших спектаклях большие куклы. Даже до полутора-двух метров ростом. Тогда тысячная аудитория возможна. Для большинства же наших спектаклей, особенно детских, зрительные залы должны вмещать максимум пятьсот-шестьсот зрителей.

Но все эти мои рассуждения можно и вовсе отбросить, так как нужность кукольного театра как одного из видов зрелищного искусства не может основываться на трудности или легкости его транспортировки, на его громоздкости или портативности. Сами по себе эти свойства ничего не значат. Нет смысла ничего везти ни в какие отдаленные села, если единственным качеством того, что вы везете, является портативность.

Нет, необходимо найти какое-то очень точное отличие театра кукол от других видов театра для того, чтобы само его существование было не просто оправдано, а необходимо.

Я уже писал, что, когда впервые встретился с актерами вновь созданного театра, то есть с теми, чьим художественным руководителем я был назначен, в моей голове не было никакого ясного представления о том, как я буду осуществлять это художественное руководство, и единственно, что мне казалось ясным, это что мы будем играть только то, что не могут сыграть живые актеры, то, чего нельзя сыграть на сцене драматического театра. Потому что иначе, – рассуждал я, – куклы просто никому не нужны.

Правильная в основе, но абсолютно негативная формула. Мало ли чего не могут сыграть актеры! Значит ли это, что все, что людям не по силам, могут играть куклы? Мало ли чего нельзя показать на сцене драматического театра. Значит ли это в таком случае, что буквально все это можно показать на сцене театра кукол?

У человека не может рука вытянуться втрое длиннее, а у куклы может. Ага, значит, это признак «кукольности». Человек не может снять с себя голову и надеть другую, а кукла может. Ага, значит, это признак кукольности. Человек не может летать на сцене, а кукла может. Ага, значит, это признак кукольности. Как правило, на сцене обычного театра не бывает собак, лошадей, коров, слонов, тигров, а в кукольном театре все это может быть. Ага, значит, это признак кукольности. Да не только слона или тигра, можно ведь показать и птеродактиля и ихтиозавра.

Я искренне думал, что это так. Я даже писал в моей книге «Актер с куклой», что в репертуаре кукольного театра должна быть научная фантастика, и собирался ставить «Затерянный мир» Конан-Дойля. Мы хотели играть и «Белого пуделя» Куприна, потому что весь сюжет построен на судьбе собаки.

Я ошибался. Все это абсолютно не во власти кукол. «Белого пуделя» нельзя поставить в кукольном театре, как нельзя сыграть рассказы о животных Сетон-Томпсона, «Белый клык» Джека Лондона или «Погонщика слонов» Киплинга. А «Маугли» можно, хотя все персонажи там, кроме мальчика, тоже звери. Можно и нужно. Вот как раз тот случай, когда актеры на сцене сыграть этих зверей не могут (хоть и пробовали), а куклам эти звери в самый раз.

В чем же тут дело? Почему киплинговского волка Акелу кукла сыграть может, а волка Лобо из рассказа Сетон-Томпсона не может, и в чем разница между Змеем-Горынычем русской сказки и ихтиозавром из конан-дойлевского «Затерянного мира»?

Почему кукла может сыграть мать Аладина и не может, не имеет права даже покушаться на горьковскую Ниловну и Анну Каренину, хотя они ведь тоже матери?

Почему?

В ответе на этот вопрос и заключается смысл театра кукол. Его отличительность. Его нужность.

Возможные и невозможные встречи

Персонажи различных произведений искусства вылеплены из разных сортов теста. Иногда близких друг к другу, даже если авторы принадлежат к разным странам, а то и разным столетиям, а иногда и очень далеких друг от друга, даже если авторы живут буквально рядом. А бывает и так, что персонажи, созданные одним и тем же автором, вылеплены настолько из разного теста, что и мечтать не в силах о встрече друг с другом.

То же самое относится и к художественным пространствам, в которых живут эти персонажи. Они бывают настолько разными, что просто несоизмеримы.

Наиболее наглядно это в произведениях пластического искусства. В живописи, графике, скульптуре. Ренуаровская девушка задохнулась бы на гогеновском Таити. Крабы и тростники Ци Бай-ши не смогли бы жить в прудиках персидской миниатюры. Репинская сосна не прижилась бы в коровинском саду. У рафаэлевской Мадонны не мог бы родиться эль-грековский Христос.

Совершенно то же самое и в произведениях повествовательного искусства. Фауст не мог бы встретиться с мамашей Кураж, Нос не мог бы заглянуть в карету Чичикова, а Чичиков, как это ни странно, не мог бы заехать в гости к Солохе. Все они очень похожи на людей – все люди, да из разного материала созданы и в разных художественных пространствах

живут.

Не очень легко, но можно подобрать «партнеров» и по материалу и по характеру художественного пространства, причем эти возможные партнеры могут быть персонажами, созданными одним и тем же автором, а могут принадлежать и разным авторам и даже разным эпохам.

Что персонажи «Анны Карениной» и «Войны и мира» могли бы встретиться и разговаривать друг с другом, это довольно ясно. Хоть они и разделены несколькими десятилетиями, но по всей своей психологической структуре, по точной характеристике их внешнего вида, по разработанности характеров они составлены как бы из одних и тех же элементов.

Но гораздо интереснее, что при некотором, очень небольшом допуске можно себе представить встречу Анны Карениной и шолоховской Аксиньи. Обе написаны с такой документальной тщательностью и таким абсолютным правдоподобием и внешности и поступков, что вполне могли бы сесть рядышком и поговорить об их женской доле. Применяя искусствоведческий термин, можно сказать, что они равнообусловлены. Но, пожалуй, лучше обозначить их соотношения термином математическим. Они соизмеримы. Да и Наташа Ростова могла бы подойти к ним и вступить в беседу. Она в тех же измерениях.

Есть у Толстого в рассказе о Наташе один эпизод. Помните? Когда Наташа, встретив приехавшего Пьера, выбежала к нему с грязными детскими пеленками в руках. Счастливая. Ребенок здоров, желудочное заболевание кончилось.

Это одно из прекраснейших, лиричнейших мест романа. От девчоночьего поцелуя под пальмой, через угарную страсть к Анатолю, через трагическую любовь к Андрею привел Толстой Наташу к счастью жены и матери. Растрепанной, не следящей за собой, счастливой матери.

Есть у Шолохова место, определяющее полное счастье Аксиньи. Помните? Когда она засыпает, уткнувшись в потную подмышку Григория.

В детской пеленке и потной подмышке – соизмеримость Наташи и Аксиньи.

Ну, а может ли в компанию этих женщин войти Джульетта? Ей ведь тоже есть что рассказать им о своей любви!

Нет, не может. И не потому, что она веронка, и не потому, что жила в далекую, далекую эпоху. Не может потому, что она несоизмерима с ними. Разноусловна. Наташа Ростова может заболеть гриппом, или по-тогдашнему инфлюэнцей. У Наташи может быть насморк. Выбежав встречать Пьера, она может чихнуть или высморкаться и останется Наташей. Джульетта,

выбежав на балкон к Ромео, не может ни чихнуть, ни высморкаться. Она перестанет быть Джульеттой. Она может умереть от любви, ее можно отравить, но заразить насморком невозможно. У нее иммунитет и от насморка, и от грязных пеленок, и от потной подмышки возлюбленного. Нет и не может быть такой подмышки у Ромео.

В чем же тут дело? Из каких же материалов сделаны Наташа и Джульетта, Ромео и Пьер? В чем разница этих материалов, и чем вызвана их несоизмеримость?

Наташа – это портрет. Пусть точно такого человека не было, вернее, пусть не было точно таких ситуаций. Все равно это портрет. Написанный с точностью и правдоподобием каждой детали. Она единственна и неповторима, как всякая живая женщина. Я бы узнал ее на улице, если бы мы встретились. Я знаю цвет ее волос, ее походку, ее плечи, ее руки. Знаю, как она танцует русскую, как сидит на лошади. Как плачет и как смеется, морща нос. Она создана из суммы абсолютных маленьких правд, тех самых маленьких правд, о которых любил говорить Станиславский и без которых в большую правду Наташи войти нельзя.

Джульетта – не портрет. Она ни с кого не срисована. Она совсем лишена маленьких правд. И не их сумма составляет правду Джульетты. Она сделана из трех больших правд, сплавленных в одну. Она молода, влюблена, смела. Все. Больше не ищите. Нет у нее ни цвета волос, ни цвета глаз, и если начнете искать, то вспоминайте не балерин, не певиц, не киноактрис, а строчки Шекспира.

Вот откуда несоизмеримость характеров, созданных Толстым и Шекспиром, и несоизмеримость художественных пространств, в которых эти характеры действуют.

А если это так, то что же надо предпочесть: характеры, созданные из тела, крови и пота, или характеры, очерченные по контуру, высеченные из мрамора, выкованные из бронзы, живущие в созданном для них таком же завершенном пространстве?

Нет смысла выбирать. Надо брать у каждого художника то, что он открыл в жизни. А каждый настоящий художник открывает разное, применяя им самим выбранные средства.

Да, конечно, Джульетта лишена той плоти и крови, которой так богата Наташа Ростова. Да, конечно, она очень ограничена в количестве ее личных характеристик, но именно из-за этого ее образ обобщеннее, собирательнее образа Наташи, Анны Карениной или Аксиньи.

Обобщенная внепортретная Джульетта стала символом

влюбленной женщины и тем самым включила в себя и Наташу, и Анну, и Аксинью, всех о-настоящему жертвенно влюбленных женщин. Так же как Ромео включил в себя всех беспредельно влюбленных юношей.

Ну а если к Джульетте подойдет девушка, та самая, которая в произведении Горького отказалась отдать Смерти своего возлюбленного? Они с Джульеттой тоже не увидят друг друга. Горьковская девушка пройдет сквозь Джульетту, как двухмерная плоскость может пройти сквозь трехмерное пространство, даже не поколыхав его.

Они несоизмеримы. Они разнообусловлены. У горьковской девушки нет ни национальности, ни имени, ни биографии, ни судьбы. Она любит и тем всесильна. Не ищите большего. Но зато любовь эта обобщена до такой степени, что включает в себя любовь и Джульетты и Дездемоны, и Наташи и Аксиньи, и лермонтовской Бэлы и чеховской Чайки.

Но и на этой степени обобщения любви нельзя остановиться, если проследить характер обобщений в различных произведениях искусства.

Иносказание

Бывает у художника необходимость, говоря о человеке, отказаться от человека. Применить дальнюю ассоциацию. Прибегнуть к иносказанию.

Есть ставшая народной песня о рябине на стихи Сурикова:

Что стоишь, качаясь, тонкая рябина,
Головой склоняясь до самого тына?
А через дорогу, за рекой широкой
Так же одиноко дуб стоит высокий.
«Как бы мне, рябине, к дубу перебраться!
Я б тогда не стала гнуться и качаться,
Тонкими ветвями я б к нему прижалась
И с его листами день и ночь шепталась».
Но нельзя рябине к дубу перебраться,
Знать, ей, сиротине, век одной качаться.

Что это песня не ботаническая, ясно каждому.

Но зачем понадобилось поэту заменить девушку деревом? Что автор от этого выиграл? Очень многое. Довел обобщение до предела. Он отнял у девушки какие бы то ни было признаки личного узнавания, но зато песня стала про всех девушек мира,

лишенных любовного друга. Русских, немок, француженок, евреек, негритянок, японок. Всех. Широта обобщения абсолютна. И создана она методом, который называется «иносказание». В иностранной терминологии это, вероятно, надо обозначить словом «метафора», но, к сожалению, мы не назовем метафоричными многие иносказательные произведения. Не назовем метафорой басню «Кот и Повар» или сказку «Кот в сапогах». А в понятие «иносказание» все они легко умещаются.

Мы часто не задумываемся над тем, какое место занимает в искусстве иносказание и какой социальной значимости достигали и достигают иносказательные произведения искусства.

Иносказанием заполнены народные легенды, былины, сказки, басни, поговорки, пословицы, песни. Без них не жил и не живет ни один народ. В них юмор народа, талант народа, философия народа. Амуры, нептуны, посейдоны, ганимеды, сирены, русалки, ведьмы, водяные, лешие, змеи-горынычи. *Трусливые* зайцы, *хитрые* лисы, *кривляки* обезьяны, *упрямые* ослы, *коварные* тигры, *верные* собаки, *мудрые* слоны живут в народных иносказаниях, говоря о человеческих, а вовсе не о звериных свойствах: глупости, трусости, упрямстве, верности, героизме, злобе, предательстве, любви.

Образность нашего языка заполнена иносказаниями. Мы только забываем об этом. «Ягодка ты моя», «уйди, черт паршивый», «курица она», «всем хороша, да без изюминки». Никто не переспросит, что значит эта «изюминка». А пришла она из «Живого трупа» Толстого. Там Протасов рассказывает своему собеседнику в трактире, почему он ушел от жены: «Не было изюминки, – знаешь, в квасе изюминка? – не было игры в нашей жизни». Не так уж много людей, которые помнят рождение «изюминки», а она оказалась очень нужной людям. Стала народным иносказательным понятием. Сейчас даже представить себе нельзя, как это можно обойтись без «изюминки».

В произведениях литературы, и особенно в поэзии, даже тогда, когда сама повесть или само стихотворение вовсе не иносказательны, вы всегда обнаружите отдельные элементы иносказания в тех случаях, когда автору необходимо усилить образность, предельно обобщить какие-то явления жизни.

Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Ночевала тучка золотая

На груди утеса-великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя…

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Я теперь скупее стал в желаньях,
Жизнь моя, иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Это – Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Есенин. Но вы можете взять томик любого поэта и найдете в нем десятки, сотни иносказаний. Ну а если это Маяковский! Так у него иносказание – основной прием его творчества, и не только в поэтической метафоричности строчек: «Мама! Ваш сын прекрасно болен! Мама! У него пожар сердца», – но во всей его поэзии, во всей драматургии. Давайте вспомним «Хорошее отношение к лошадям», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», «Баню», «Клопа», «Мистерию-буфф». Да, пожалуй, и не стоит перечислять, если вспомнить, что одно из своих произведений он назвал «Облако в штанах».

Можно ли разделить писателей, которые пользовались только методом правдоподобия или только методом иносказания? Очень трудно. Если существуют авторы (часто безымянные), произведения которых безусловно иносказательны (создатели сказок, былин, пословиц), то среди писателей, основным методом которых является правдоподобие и сюжетов и образов, очень много таких, которые как бы неожиданно для самих себя создавали произведения целиком иносказательные.

Я приведу только несколько классических примеров. Гоголь написал «Мертвые души» и «Ревизора». Зачем ему понадобилось написать такие сказки, как «Вечера на хуторе близ Диканьки», или такие произведения, как «Портрет» и «Нос», которые мы с нашей любовью ко всему приклеивать этикетки, вероятно, должны назвать «сюрреализмом».

Пушкин написал «Евгения Онегина», «Полтаву», «Дубровского». Зачем ему понадобилось писать «Сказку о золотом петушке», «Руслана и Людмилу», «Сказку о царе Салтане»?

Салтыков-Щедрин написал «Господа Головлевы» –

сильнейшее, обличающее произведение, и тем не менее он счел своим гражданским, творческим долгом написать сказки, из которых одна только «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» чего стоит.

Толстой – «Анна Каренина», «Война и мир», «Смерть Ивана Ильича» и в то же время «Три смерти» и «Фальшивый купон».

Булгаков – «Дни Турбиных» и «Мастер и Маргарита».

И, наконец, наиболее, пожалуй, доказательно: Горький – родоначальник творческого метода, который мы называем социалистическим реализмом, написал «Мать», «Мои университеты», «Жизнь Клима Самгина», «На дне», «Дачники»; зачем ему понадобилось сочинять маленькие романтико-сатирические произведения, которые в какой-то степени можно назвать баснями, – «Девушка и Смерть», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике»?..

Я знаю, что среди моих читателей есть такие, которые жили в те времена, когда эти произведения Горького работали. Работали в полном смысле этого слова. У некоторых современных молодых людей при слове «Буревестник» возникает ассоциация только одна – спортивное общество в Москве, а в мои детские и отроческие годы «Буревестник» был знаменем революции. Опять-таки в полном смысле слова.

Если бы можно было кибернетически подсчитать социальную значимость не только сказок Салтыкова-Щедрина и Горького, но всего иносказательного искусства в целом, мы были бы потрясены результатом этого подсчета.

Социальная значимость иносказания грандиозна прежде всего потому, что оно владеет двумя полюсами в искусстве: сатирой и романтической героикой. Это важнейшие полюсы эмоционального восприятия, а значит, эмоционального воздействия.

Я за свою жизнь объехал очень много стран. Я видел предельное богатство в домах миллионеров, я видел предельную нищету в многомиллионных городах и маленьких деревнях. И я знаю, что нет такой самой бедной страны и нет такой самой бедной деревни, в которой человек не запел бы песню. Пусть грустную, но он ее запоет. Человек не может понимать окружающий его мир только логикой мозга, он должен ощутить его логикой сердца, то есть эмоцией.

Выкачайте каким-нибудь пылесосом из человечества искусство, и люди задохнутся, как в вакууме. А теперь попробуйте вернуть человечеству все правдоподобное искусство (раз уж оно без искусства жить не может), а все неправдоподобное, иносказательное не возвращайте (пусть, мол, не выдумывают,

чего нет). Тоже ничего хорошего не получится: дышать людям и в этом случае будет нечем. Это все равно что азот в воздухе оставить вместе даже со всеми остальными газами, а кислород изъять. И хоть его только двадцать процентов из ста, все равно люди задохнутся. Без кислорода жизни нет. Вот так и с иносказательным искусством – нельзя его изъять. Оно обладает концентратом образности и во многих случаях становится тем самым «сезамом», без которого некоторые двери совсем не открываются. Ключей нет.

И коли необходим людям этот «сезам» и коли существуют Гомер и Свифт, «Вечера на хуторе» и сказки Салтыкова-Щедрина, гоголевский «Нос» и «Песня о Буревестнике», «Пьета» Микеланджело и кошмары Босха, «150 000000» Маяковского и его же «Прозаседавшиеся», то не может не быть театра кукол, не может, потому что среди всех зрелищных искусств он – самый иносказательный. Недаром же куклами исполнялись средневековые мистерии. Недаром же Петрушка бил черта и городового расщепленной палкой. Недаром же кукольный театр показывал и «страсти господни», и индийский эпос «Рамаяна», и Дон Жуана, и догетевского Фауста, и культовые представления Древнего Египта.

Вот и пора наконец, после всего этого длинного и в то же время слишком торопливого экскурса в искусство иносказания, ответить на вопрос, поставленный в заголовок этой главы.

Так что же это такое – кукла?

Поверьте, что без всего, что только что было рассказано, мне было бы просто невозможно ответить на этот вопрос.

Кукольный театр, а в него в данном случае я включаю и объемную или рисованную киномультипликацию, – это самый иносказательный из всех видов зрелищного искусства. Кукла уже тем самым, что она не человек и вообще не живое существо, а предмет, иносказательна в своей сущности.

Всякое произведение искусства – это чудо открытия. Ассоциативно-эмоционального открытия.

Игра куклы – это чудо оживления неживого. Вернее, так: для зрителя – это чудо ожившего предмета; для актера – радость его оживления. Если оживление куклы призвано служить задаче иносказания, предельного обобщения, если оно производится не ради сюжетных коллизий или эксцентрики поведения, а ради того, чтобы показать жизненные явления в целях их осуждения или утверждения, то задача выполнена. Кукольное представление состоялось. Кукла, оставшись куклой, ожила и с достоинством

выполнила свои обязанности.

Если же она только имитированный человек, имитированное живое существо, она не кукла, она – движущийся экспонат музея восковых фигур.

В лондонском музее мадам Тюссо в полный рост сымитированы исторические личности – от Наполеона до Гитлера. Этих фигур сотни, но, даже если бы они зашевелились, театральными куклами они не стали бы. Сперва это показалось бы страшно, а потом просто безвкусно и глупо. Что и происходит с одной из фигур. Это «спящая красавица». Она лежит в гробу и «дышит». У нее поднимается и опускается грудь. Ничего более невыразительного и бессмысленного я в своей жизни не видел. Она самая «бездыханная» из всех.

В аттракционных парках некоторых стран есть павильоны ужасов. Вы несетесь со страшной скоростью в открытой коляске внутри черного, как пропасть, коридора, то взлетая, то буквально низвергаясь, и время от времени из-за угла или с потолка, а то и прямо из-под земли на вас кидаются окровавленные трупы, бандиты с револьверами, висельники с петлями на шее, ведьмы, трясущиеся скелеты. Все это, так же как и в музее восковых фигур, пошло и безвкусно, даже, пожалуй, еще безвкусней, так как рассчитано на слабонервных барышень, но все эти персонажи можно считать театральными куклами. Это не имитации, не «портреты» лондонского музея мадам Тюссо, нет, это – обобщенные, типизированные (пусть примитивно) образы подстерегающей вас смерти, черта, ждущего вас в аду, бандита с обязательным парабеллумом (к тому же еще стреляющим). Это все-таки зрелище, механический театр, очень плохой, но безусловно кукольный театр, в котором вы не только зритель, но еще и участник событий.

Чучело волка – не кукла, оно – не обобщение, не иносказание, в нем нет «театрального содержания», оно просто волк. Да еще не вообще, а данный волк, так сказать, с паспортом, почему и производит на многих неприятное впечатление мертвого. Он, именно он когда-то жил, был настоящим волком.

Вот этим-то и отличаются литературные образы волков, созданные Сетон-Томпсоном, от созданных Киплингом. Лобо – это портрет данного волка. Он не символ и не иносказание. Играть его не может ни человек, ни кукла. Предводитель волчьей стаи, киплинговский Акела – это совсем не портрет. Это прежде всего иносказание. Басенное иносказание. Он вождь, предводитель, в его характере угадывается характер человека. Его может, его должна играть кукла.

Проверьте все образы зверей в «Книге джунглей» (в нашем

театре это спектакль «Маугли»). Тигр Шерхан – эгоцентрик, расист в полном смысле слова, его кредо: Маугли – не волк, не зверь, а человек – значит, его надо съесть; это закон крови. А вот ответ Ракши, приемной матери Маугли: «Он сосал мое молоко, я стала его матерью, а он моим сыном и братом моих волчат» (это антирасистский закон члена коллектива). Проверьте дальше: Балу – это не просто медведь, это учитель и хранитель законов, а Багира – это не просто черная пантера, это смелый друг, носительница справедливости («Ради маленького человека, освободившего меня из клетки, я предлагаю выкуп за этого детеныша»). Шакал Табаки – это предатель.

Это рассказ не про зверей, а с помощью зверей, басенно, то есть иносказательно, про людей.

Вот почему и не получилась «Книга джунглей» у такого талантливого английского кинорежиссера, как Корда. Он снял настоящих живых зверей. Естественно, что он вынужден был лишить их дара речи. Технически можно «вложить» человеческий голос в раскрывающуюся пасть живого волка. Но это получится настолько эксцентрично и глупо, что может показываться только в цирке (что и делается с «говорящими» цирковыми собаками с приставной нижней челюстью). Корда не мог себе этого позволить. Ведь повесть о Маугли – не цирковой аттракцион. А настоящий (не кукольный) живой питон или живая (не кукольная) пантера говорить не могут. Представьте себе, что было бы, если бы в вашу комнату вошла кошка и сказала: «Здравствуйте». Кто-то из вас сошел с ума, и, вероятно, не кошка.

Вот и получилось у Корда, лишившего зверей «права голоса», права высказывать свои идеи и взгляды, не киплинговское романтическое, «басенное» иносказание, не показ человеческого общества и человеческих характеров, ассоциирующихся с характерами животных, а просто человек среди зверей. Иначе говоря, получился «Тарзан».

Ставя «Каштанку», мы совершили прямо противоположную ошибку.

Да, наша «Каштанка» имела успех. Но не *благодаря* куклам, а *несмотря* на кукол. Таких пьес в кукольных театрах, к сожалению, порядочно. Мы чуть было не поставили инсценировку купринского «Белого пуделя». Нас просто бог упас. Получилось бы хуже «Каштанки». Потому что в «Белом пуделе» нет ни доли иносказания. Сам пудель – это прежде всего собака. И только собака. У нее своя, собачья судьба, и под судьбой этой не подразумевается судьба человека. Да и все остальные персонажи по смыслу своему не «кукольны». Это люди. Не собирательно типизированные образы людей, не Пенелопы, не Бовы-

Королевичи, которых можно себе представить в образе кукол, а такие, какие живут в произведениях Толстого, Чехова, Золя или Хемингуэя.

Наличие настоящей собаки, которая не могла бы быть показана в спектакле «человеческом», не дает никакого права автору инсценировки считать сюжет этого произведения годным для театра кукол. Потому что кукла – не имитация живого существа (все равно – человек это или собака), а предельно собирательный образ, типизированный до степени иносказания.

Глава шестая
За ошибки надо расплачиваться

Но не только «Каштанка» отвечала моему негативному кредо: «в театре кукол нужно ставить только то, что нельзя поставить в театре человеческом». Ведь этому же условию отвечает «Затерянный мир» Конан-Дойля. К счастью, мы его не поставили. А собирались ставить, объясняя это тем, что нами могут быть показаны всякие доисторические животные, которых нельзя показать в обычном театре.

Да, нельзя, но и в кукольном тоже нельзя, хоть это и фантастика. Нельзя потому, что это не сказочная фантастика, не иносказательная, а научная. Змей-Горыныч или ведьма на метле – не птеродактили. Они, безусловно, не настоящие. Они собирательные образы зла, а вот птеродактиль совсем не собирателен. Хоть его и нет, но он был. Он настоящий. Змея-Горыныча можно изобразить, а конан-дойлевского птеродактиля надо имитировать, подделывать, стараясь показать таким, каким он был или мог быть.

Все это я понял много позже и потому, ставя спектакль за спектаклем, совершал ошибку за ошибкой.

«Изобразить» и «показать»

Между понятиями «изобразить» и «показать» есть огромная смысловая разница.

Изобразить лошадь может мальчишка, прыгая галопом по комнате; художник, нарисовав ее на листе бумаги или написав на холсте; скульптор, вылепив ее из глины или вырезав из дерева. Но изобразить лошадь с помощью лошади невозможно. Потому что она уже лошадь. А вот показать можно. Для этого ее нужно только подвести к вашему окну.

Если бы мы старались «показать» птеродактиля, нам пришлось бы имитировать какое-то действительно существовавшее животное. Эту задачу, вероятно, может выполнить зоологический музей, восстановив птеродактиля на основе сохранившегося скелета и «одев» в мускулы и кожу на основе исторических и биологических домыслов, как делал это известный скульптор Герасимов, реконструируя голову питекантропа или Ивана Грозного. Но такие, может быть, и очень точные подделки «под настоящее» никогда не могли бы быть персонажами театра кукол. Если бы внутрь такого

сымитированного птеродактиля вставить мотор и рычаги, благодаря которым он мог бы шевелиться, это стало бы трюковым искусством техники, но не искусством театра.

В Швейцарии работники телевидения сделали огромного механизированного железного ихтиозавра. Опустили под воду в центре озера и провели электропроводку. В один прекрасный день, к полному изумлению окрестных жителей, ихтиозавр несколько раз высунулся из воды, издавая какие-то низкие, страшные звуки. Затем те же работники телевидения взяли интервью у людей, видевших и слышавших этого подводного зверя (швейцарский вариант «лохнесского чудовища»), и передали их по телевидению. Вся страна была поражена этим теледокументом. Затем многометрового подводного жителя приволокли в телестудию, показали всем телезрителям и весело покаялись в своем розыгрыше.

Я присутствовал в телестудии во время этой передачи и с удовольствием похлопал зеленого монстра по его железной щеке. И хоть юридически он все-таки был куклой, театральной куклой его назвать нельзя. Он был имитационным обманом легковерных, таким же обманом, каким был сымитированный снежный человек, якобы вмерзший в ледяную глыбу, которого возил по Америке какой-то шарлатан.

Нет, имитация человека или животного никогда не станет театральной куклой. Ей место в любом музее: этнографическом, палеонтологическом, зоологическом, но не в театре.

И как это ни странно звучит, но сказочная лошадь отличается от настоящей тем, что сказочная не существует. Только тогда она и может быть сказочной. Следовательно, ее можно «изобразить», но «показать» нельзя. Потому что невозможно показать то, чего нет. Вот почему так не прав тот же английский режиссер Корда, когда в фильме «Багдадский вор» он путем чисто технического трюка двойной экспозиции и рапида заставил настоящую лошадь лететь в облаках, медленно двигая ногами. Чуда не получилось, и сказка не получилась. Летать могут только сказочные лошади. Настоящие дискредитируют такой полет.

Да дело и не в самом полете. К сожалению, довольно часто режиссеры и театра и кино бездумно объединяют противоречащие друг другу условности, иногда доводя их до абсурда.

Я видел «экранизированную» арию «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями». В театральных обстоятельствах оперы «Руслан и Людмила» эта ария не вызывает никакого внутреннего протеста. И ее успех зависит только от вокальных достоинств певца. Режиссер кинокартины, соответственно одев и

загримировав актера, посадил его на огромного битюга, разбросал по настоящему полю какие-то белые кости и, так сказать, «отправил» все это в арию.

Ни во что поверить было невозможно. Если бы актер, сидя на лошади, просто пел какую-нибудь русскую песню вроде «Во поле березонька стояла», в это еще можно было бы поверить, особенно если бы не было никакого музыкального сопровождения. Получился бы обычный эпизод бытовой кинокартины. Но ведь ария не песня, а вокальный монолог, подчиненный условному закону оперы. При чем же тут настоящий битюг? Он-то ведь безусловен.

Всякое произведение искусства условно. Вопрос только – в чем состоит это условие? Условием может быть разговаривание пением, или разговаривание стихами, или разговаривание пантомимой, или изображение человека куклой или даже просто тенями. Но органическим, правдивым все это может быть только тогда, когда взятое за основу условие не нарушается. Иначе произведение искусства разваливается, как домик из игральных карт.

Встреча разноусловий возможна, если она не в сюжете, а в самой теме произведения, и я об этом еще буду рассказывать в главе «Человек и кукла». Возможна разноусловность и в сатирической «нарочности» такой встречи. Но когда этого нет, тогда такая встреча, как язва, разрушает само тело, саму сущность художественного произведения.

Я уже говорил, что в книге «Актер с куклой», перечисляя репертуарные возможности кукольного театра, назвал чуть ли не в первую очередь научную фантастику. Это очень грубая ошибка. Научная фантастика – своего рода пророчество, причем, как бы фантастично, как бы невероятно оно ни выглядело, в этом пророчестве отсутствует какая бы то ни было символика. Научная фантастика стремится рассказать о человеческих возможностях, но не о человеческих характерах, вследствие чего, как правило, эти характеры довольно примитивны и, уж во всяком случае, не обобщены до степени типизации, и если наделены личными характеристиками, то только для того, чтобы люди могли общаться, взаимодействовать, соперничать. И как бы сложно ни был закручен сюжет научно-фантастического произведения, конечная цель всех конфликтных ситуаций – это постановка вопроса о возможностях освоения человеком еще не изведанных законов мироздания.

Куклы тут ни при чем. Это им не по силам. Они неизбежно окажутся дискредитирующими сюжет, тему и самих себя.

Пьесы для кукольного театра на темы научно-фантастические

существовали и существуют (чаще всего это полеты на Луну или на Марс или встреча с инопланетянами), но, как правило, спектакли, поставленные по этим пьесам, превращались в пародии на научную фантастику, о чем, конечно, не мечтали их авторы.

Ну а если это не научная фантастика, а пьеса, построенная на вполне правдоподобных комических или героических событиях повседневной жизни?

Если придерживаться моего первого кредо, то я должен был бы ответить: «Да, можно, если сюжет этот нельзя сыграть в человеческом театре». Я так и сделал, сказав: «Да, можно», и приняв к постановке пьесы «2:0 в нашу пользу» и «Любит... не любит…» Владимира Полякова, «Дело о разводе» Евгения Сперанского, «Сармико» Елены Шнейдер и «С южных гор до северных морей».

Меньше всего можно было бы назвать ошибкой постановку «2:0 в нашу пользу». Этот спектакль имел большой успех, ездил за границу, и очень многие, видевшие его, сохраняют о нем добрую память. Почему же я считаю все-таки постановку этой пьесы ошибкой? Да потому, что уж ее-то безусловно могли бы сыграть живые люди.

Вкратце сюжет пьесы состоит в том, что очень милый, но болезненно мнительный человек полюбил тоже очень милую, но «спортивную» девушку. В нее же влюблен и другой молодой человек, совсем не милый, очень самонадеянный, но тоже «спортивный». И вот первый – так сказать, хлюпик, – чтобы добиться благосклонности девушки, начинает заниматься гимнастикой, катанием на коньках, футболом и, делая все большие и большие успехи, становится действительно хорошим спортсменом. Зазнайка, уверенный в том, что всякая девушка должна его полюбить, стоит только надеть белый свитер с оленями, терпит фиаско, а бывший хлюпик и очень скромный герой окончательно завоевывает любовь девушки.

Эта веселая спортивная комедия вполне могла бы стать киносценарием, но «комичность» ситуации и «комичность» героев – это еще не кукольность.

Я нисколько не виню в этом автора. Мы вместе работали над спектаклем, и мне он нравился, но сейчас я понимаю, что успех спектакля зиждился не на раскрытии характеров героев, а на преодолении куклами невероятных чисто технических трудностей.

Ну как надетым на руки куклам, у которых в принципе-то и ног нет, кататься на коньках? А они у нас катались. Мы сделали парапет перед катком, и ноги появлялись из-за этого парапета в

тот момент движения, когда одна нога оттягивается назад. Куклы крутились волчком, делали пируэты под аплодисменты зрителей.

Ну как кукла может крутиться на турнике? А наш герой крутился. Причем зрители не понимали, что крутится-то собственно перекладина турника, а не руки куклы вокруг нее; они были жестко к ней прикреплены. И прыгал наш герой в воду, и плавал на яхте, мучительно стараясь доказать, что он не кукла.

Такой же имитацией жизни, сыгранной маленькими «человечками», оказался и спектакль «Любит... не любит...».

Те же два соперника в любви. Один – плохой, зазнайка и лентяй; другой – хороший и застенчивый; та же милая девушка; только действие в этой пьесе происходит в колхозе. Герои воспитывают телят. И бык, выращенный застенчивым героем, получает на всесоюзной выставке сельского хозяйства первое место.

Здесь нам было еще труднее. Мы выдумали посиделки с частушками, возы с сеном, грузинский ансамбль самодеятельности в открытой раковине эстрады, проход премированных быков разных пород. Но чем больше мы «подделывали», тем больше подделка мстила за себя. Грузинский ансамбль превратился в пародию, чего мы вовсе не хотели, а быков зрители встречали хохотом, и это разрушало тему.

Имела успех, но, по существу, также не удалась нам пьеса Евгения Сперанского «Дело о разводе», хотя сам Сперанский играл роль ревнивого молодого мужа до удивительности хорошо. Не удалась потому, что опять-таки была «человеческой комедией», которая прекрасно могла бы быть сыграна актерами Театра сатиры.

До сих пор не могу понять, каким образом мы взяли к постановке пьесу Елены Шнейдер «Сармико». По развитию сюжета это чистейший кинематограф. Вероятно, подвела меня все та же негативная формула: кукла должна играть то, чего нельзя сыграть в человеческом театре. Этого действительно нельзя было сыграть в человеческом театре. Действие происходит на Севере. Мальчика отнесло в море на оторвавшейся льдине. Самолет летит на поиск. Сверхмощный ледокол спасает мальчика.

Так как это вовсе не комедия, а, скорее, лирико-патриотическая драма, она требовала обстоятельной, достоверной имитации. Это не под силу куклам. Имела успех только сцена с белым медведем, который очень напугал мальчика. Дети-зрители смеялись, но смеяться-то, по существу, было не над чем.

Мне осталось рассказать о последнем из перечисленных мною спектаклей – «С южных гор до северных морей». Спектакль

был посвящен тридцатилетию Октябрьской революции, и мы решили показать, как празднуют этот праздник народы нашей страны. По существу, это было обозрение, сюжетно связанное пролетом самолета над всеми республиками.

И в каждой республике, в каждом пункте, над которым пролетал этот незримый самолет, мы видели пляски, слышали праздничное пение, что-то вроде народных ансамблей. Но в куклах-то это неизбежно дискредитировалось, без всякого нашего желания превращаясь то в пародию, то в вегетарианскую имитацию. Спектакль был выпущен, официально принят, и, казалось бы, у меня не было причины волноваться. Но я не мог отделаться от мысли, что совершил какой-то политический проступок.

Я хотел сделать яркий, радостный, патриотический спектакль, а получилась подделка под народные песни и пляски. Не возвеличение их, а дискредитация. Чему же было радоваться зрителям? Виртуозности исполнения присядки? Так ведь разве это может быть темой спектакля, посвященного Октябрьской годовщине?

Ампутация

Мне захотелось снять этот спектакль с репертуара, но для проверки самого себя я позвал двух моих старших товарищей, в чуткость, честность и вкус которых я верил: Маршака и Михоэлса – поэта и актера. Они скажут правду. Я показал им спектакль и спросил: «Ну как? Снять?» Они были смущены моим вопросом. По-видимому, не хотели обидеть. А потом почти одновременно сказали: «Снять». И мы сняли наш спектакль.

А через несколько лет, собрав наш художественный совет, после долгих и ожесточенных споров сняли с нашего репертуара все противоречившие свойствам кукол спектакли. Это были «2:0 в нашу пользу», «Любит... не любит...», «Дело о разводе» и «Соломенная шляпка». Лучших кукол передали в наш музей. Декорации «списали».

Это было не так легко сделать. Ведь и к спектаклям, и к ролям, и к куклам актеры не просто привыкают, а ощущают их частью себя самих. И вдруг стоп. Завтра последний спектакль «Соломенной шляпки». Неужели мы никогда больше не увидим Фадинара в руках Сперанского? Не увидим, как едет Фадинар в коляске мимо деревьев со смешными круглыми кронами? Неужели никогда уже больше артист Дивов, играя Пещерякова в спектакле «2:0 в нашу пользу», не будет отсчитывать капельки лекарства?

Это был очень болезненный процесс, похожий на ампутацию, с долгим, очень долгим заживанием ран. Что поделаешь? За ошибки надо расплачиваться.

А удачам радоваться. Тем более что удач было много. Удач в тех самых спектаклях, которые мы ампутировали. Удач, которые, как хорошее зерно, дали всходы в наших новых спектаклях, и о всходах этих я буду говорить в следующих главах, так сказать, «по ходу дела».

Но самой главной удачей было все-таки то, что я понял: пора прекратить пользоваться негативной формулой моей первой, «вступительной» декларации. Теперь я точнее знаю, что можно и нужно играть куклами и чего нельзя.

И если сейчас незнакомый мне автор приносит пьесу, я прежде всего читаю перечень действующих лиц:

«Петр Иванович Чулков, 48 лет.

Анна Степановна, его жена, 42 года...»

Дальше мне читать не надо. Пьеса не годится, она «человеческая». Человеку может быть сорок два года, кукла на этот возраст права не имеет. Она может быть только ребенком, девочкой, девушкой, женщиной, старухой.

Товарищ автор, несите пьесу в Малый или на Таганку. Если пьеса хорошая, ее там великолепно сыграют. Мы можем сыграть только плохо.

Глава седьмая
Осторожно – дети!

«Давайте поставим эту пьесу, потому что все ее персонажи и все построение сюжета безусловно органичными будут именно в кукольном театре».

Если на такое предложение я отвечу: «Конечно. Давайте поставим», – я буду не прав. Всех этих, хоть и вполне обязательных признаков еще недостаточно для того, чтобы принять пьесу к постановке. Нет. Я обязан тут же спросить – кому? Кому вы хотите показывать этот спектакль? Детям? Или взрослым? А если детям, то каким: маленьким или большим? Разница в возрасте между детьми совсем не равна разнице в возрасте между взрослыми.

Закон возраста и закон эмоции

Двадцатипятилетний, тридцатилетний и тридцатипятилетний могут сидеть рядом в зрительном зале, и разность их реакции будет зависеть только от разности темпераментов, профессий или близости темы спектакля их личным интересам, но не от разности их возраста. А вот дети пяти, десяти и пятнадцати лет – это совершенно разные люди и совершенно разные зрители. Показывать им один и тот же спектакль просто бессмысленно, а то и вредно.

Детям до пяти лет, как правило, показывать более или менее длительные спектакли нельзя, так как реакции их на действие неединовременны и различны. Один хохочет, другой еще ничего не понял и засмеялся, когда сосед смеяться перестал, третий заинтересовался тем, как смешно смеется сосед, четвертый устал и вертится на стуле, не зная, что делать, а пятому давно нужно в уборную, и он тянет за рукав маму; та шепчет: «Потерпи, сейчас все кончится», тогда шестого интересует то, о чем шепчет тетя, а вовсе не то, о чем говорит зайчик. Таким образом, реакция одних тушит реакцию других, возникает общий шум, и контакт актеров со зрительным залом исчезает. Актеры уже не играют, а «проигрывают» полагающиеся им роли, «проговаривают» полагающиеся слова и заставляют зайчика делать полагающиеся движения. Занятие для актера почти оскорбительное.

Но даже если зрительный зал совсем маленький, если это просто комната и в комнате этой всего десять-двадцать маленьких ребят, то все равно длительность представления

должна быть не больше пятнадцати-тридцати минут. Никак не больше. И лучше, если это будет игро-спектакль с ведущим (актером, учителем, мамой), который все время должен быть в контакте и со зрителями и с куклами.

Такой игро-спектакль у нас был. Не для трехлеток, конечно, а для ребят, которым пять, шесть, семь лет. Это пьеса Гернет и Гуревич «Гусенок». Я очень любил этот спектакль и до сих пор считаю тот вариант пьесы, который играл наш театр, буквально классикой кукольной драматургии.

Но прежде чем показать на примере, как по-разному воспринимают один и тот же спектакль ребята разного возраста, мне хочется определить, что такое вообще восприятие искусства.

Всякое произведение искусства вызывает у человека, его воспринимающего, определенную ассоциативную эмоцию. Если эмоция не возникла, значит, данное произведение искусства фактически не воспринято. Ну а раз так, то, значит, и никакого влияния на воспринимающего оно не оказало. Всякая эмоция либо во вред человеку, либо на пользу. Нейтральных эмоций не бывает. Если она нейтральна, значит, это уже не эмоция.

Эмоция в искусстве такое же оружие, как лекарство в медицине. Одно и то же лекарство может быть и полезным и вредным, в зависимости от дозы и от того, кому и при каких показателях оно дано. Вот и в искусстве так же. Вызванные спектаклем слезы или смех могут быть полезными или вредными в зависимости от того, кому был адресован этот спектакль и чем были вызваны слезы или смех.

Простой пример. Маленьким детям (пяти, шести, семи лет) нельзя показывать ничего страшного.

«Красную Шапочку» Перро показывать детям нельзя. Для них это страшнее, чем для взрослых «Отелло».

Взрослые по крайней мере знают, что хоть актриса-то жива осталась. Да и то иногда на их глазах появляются слезы, которые стыдливо и незаметно они снимают пальцами, чтобы не потекли по щекам.

А дети? Дети-то уверены, что волк живой. Даже если «авангардный» режиссер сделал его зеленым в крапинку. Все равно живой. Раз шевелится – значит, живой. Дети не раздвоены в своем восприятии. Для них персонаж и исполнитель не два лица, а одно – волк.

И вот этот волк на глазах у всех ест бабушку, а потом и девочку, которая этой бабушке несла пирожки. Да у каждого мальчика и у каждой девочки у самих по две бабушки. Они же своих бабушек любят. Бабушки их спать укладывают. А некоторые бабушки тут же рядом с внуками в зрительном зале сидят.

Разве может пятилетний мальчик вынести зрелище съедания бабушки? Он закроет лицо руками, он заплачет, он уткнется в свою живую бабушку, если она рядом, и та будет гладить его и успокаивать: «Ну что ты, не надо. Не плачь. Это не настоящий волк. Это кукла. Это понарошку». А зачем «понарошку» пугать маленьких детей?

Уверен, что среди моих читателей есть такие мамы и бабушки, которые знают, что если в детской книжке нарисована «страшная» картинка, то маленький внук или маленькая дочка закрывает картинку ладошкой и переворачивает страницу. Это самооборона. Так давайте же мы, взрослые, поймем психологическую причину этой самообороны. Она кроется в возрасте ребенка.

Однажды на наш спектакль «Кот в сапогах» какая-то мама пришла с дочкой лет трех или четырех. Как мама умудрилась обмануть бдительность наших педагогов и контролеров, я не знаю. Но факт тот, что девочка оказалась на коленях мамы в середине третьего ряда зрительного зала.

В этом спектакле есть великан-людоед. Это актер в маске, кажущийся действительно огромным по сравнению с малюсеньким котом. Маска у актера страшная по-смешному. И восьми-, семи-, шестилетние зрители встречают появление людоеда изумленным, веселым «Ой!». А четырехлетняя девочка, сидевшая на маминых коленях, закричала на весь зал: «Мама, выключи». Мама «выключить» спектакль не могла и потащила рыдающую девочку, проталкиваясь через весь ряд, к выходу. И дальше по лестнице в гардероб. Девочка продолжала плакать.

Я опять обращаюсь к опыту мам и бабушек. Вы же знаете, что будет вечером, когда придет пора укладывать девочку спать. Вы знаете. «Мама, посиди около меня. Мне страшно». Ничего, кроме вреда, не принес девочке этот спектакль.

Режиссеры, писатели, художники, будьте поосторожнее с искусством. Особенно с искусством для детей. Всегда думайте – кому? И, не ответив на этот вопрос, не пишите сказку, не ставьте спектакль, не рисуйте картинку.

У нас есть спектакли для маленьких детей, адрес которых точен. Это «Волшебная калоша», «По щучьему велению», «Веселые медвежата», «Таинственный гиппопотам».

Точный адрес

Я не буду рассказывать содержание каждого из них и в качестве примера точности адреса приведу только «Веселых медвежат» Марины Поливановой. Сюжет пьесы очень прост. В

маленькой лесной избушке живут бабушка, дедушка, внук и внучка. Все они медведи, но живут, так сказать, «по-человечески». Вы спросите: а зачем же тогда они медведи, почему не люди? Старичок, старушка, мальчик и девочка? Да именно потому, что они потеряли бы в этом случае собирательность образов.

Это как «Рябина», о которой я говорил в главе «Что же это такое – кукла?». «Рябина» – про всех несчастных девушек. А «Медвежата» – про все счастливые семьи. Про всех бабушек, дедушек, внуков и внучек.

Дедушка с внуками делает утреннюю зарядку. «Раз, два, три, четыре – лапы вместе, лапы шире». «Теперь упражнение для хвостов». «Хвостик вверх, хвостик вниз. Очень полезное упражнение». «Так. Хорошо. Умываться. Уши промыть. Носики продуть». «А теперь причесываться. Спинку, животик. Щекотно? Ничего, ничего, потерпи, Топи. Видишь, Топу даже нравится». Ребята в зале в полном восторге. Это ведь и про них и не про них. Мамы пишут письма: «Спасибо вам, наш Володя стал любить делать зарядку и умываться, «как медвежата». А раньше силой не заставишь».

Медвежата трясут и выбивают на солнце подушки и одеяла. После еды убирают миски. Говорят: «Спасибо, бабушка», «спасибо, дедушка». А когда те уходят на базар, Топ и Топка шалят; Топка шлепается в прудик, Топ ее вытаскивает, укутывает в одеяло, утешает.

Во втором акте медвежата в первый раз в городе у мамы с папой. Но они же совсем ничего не знают ни про радио, ни про телефон, ни про электричество, ни про водопровод. Поэтому все время – веселые недоразумения. Нет, пожалуй, ни в одном другом нашем детском спектакле такого количества смеха. Смеются все ребячьи рты. Все ребячьи глаза. Смеются всем залом так заразительно, что еле удерживаются от смеха сами актеры.

Кто-то сказал мне: «Да, конечно, чисто развлекательные спектакли тоже полезны».

Каждый раз меня злит этот термин «развлекательный», будто может быть какое-то развлекательное зрелище или даже просто анекдот без темы. Разве возникает смех без причины, его вызвавшей? Вникните в причину, и она может оказаться действительно полезной, а может быть и вредной. Причем бывает так, что чем смешнее, тем вреднее.

Радость зрителей «Веселых медвежат» полезная, веселая. Она учит любить сестренку, потому что она маленькая, любить дедушку и бабушку, не лениться и помогать, учит говорить «доброе утро», «спокойной ночи», учит говорить «спасибо». Учит культуре общения. Учит тому, чему и надо учить маленьких. Но

учит весело, смешно и очень наглядно.

К моменту, когда я пишу эти строки, мы показали «Веселых медвежат» уже больше двух тысяч раз, а к моменту, когда эту книгу напечатают, будет, вероятно, трехтысячный спектакль. Мы не можем снять его с репертуара. Дети-то каждый год родятся и растут. Значит, каждый год в наш театр приходят новые пятилетние москвичи. Ведь не на «Князя Игоря» их ведут и не на Таганку, а в кукольный театр. Значит, к нам. Это тысячи новеньких пятилеток. За что же мы лишим их права посмотреть «Веселых медвежат»?

Среди спектаклей, точно направленных в адрес маленьких ребят, я назвал и «По щучьему велению». Он был поставлен раньше «Веселых медвежат». Премьера состоялась тринадцатого ноября тридцать шестого года. Значит, когда эта книга выйдет из печати, спектаклю будет больше сорока лет, и сыгран он будет больше трех тысяч раз.

Так вот, когда было тридцатилетие этого спектакля, я вышел на просцениум и спросил: «Есть тут среди зрителей такие мамы, которые еще девочками этот спектакль видели, а сейчас своих детей привели?»

Поднялись со своих мест десять или двенадцать мам и, как школьницы, подняли правые руки. Снизу вверх смотрели на них веселые глаза их немного удивленных детей. Женщины стояли, смущенно улыбаясь. Взрослые зрители стали хлопать. А я был счастлив. Значит, эстафета возраста продолжается. Значит, спектакль работает. Я люблю его. Он и до сих пор для меня эталон и по содержанию своему и по форме. И никогда не снимем мы его с репертуара, потому что он веселый, потому что он добрый, потому что у него хорошая, очень нужная тема и потому что он безусловно кукольный.

Злое веселье

Я говорил о том, что маленьким детям нельзя показывать ничего страшного, привел примеры таких спектаклей и как бы противопоставил страшному веселое и смешное. А ведь по отношению к смешному нужно быть не менее бдительным, чем по отношению к страшному. Не всякий смех – добрый смех, не всякий смех – полезный смех. Не всякий смех зрителей заслуживает похвалы автору или режиссеру. Бывает, что это не заслуга их, а преступление. Иногда неосознанное, иногда ненамеренное, но очень часто спекулятивное. А в отдельных случаях просто подсудное.

Представьте себе, что автор, или режиссер, или даже сам

актер решил, что будет очень забавно, если один из персонажей спектакля станет заикаться. Да вы, наверное, сами встречались с такой «характеристикой» какого-либо комического персонажа.

В «Принцессе Турандот» заикается Тарталья, это в традиции комедии дель арте. Ну, если зрители взрослые, так это не страшно. А вот если дети, так это и есть преступление. Два греха сразу. Первый – перед тем мальчиком или той девочкой, которые страдают болезнью заикания. Им будет больно. Второй грех еще преступней. Спектакль научит зрителей-детей смеяться над заиками.

Нельзя смеяться над болезнью. Нельзя смеяться над старостью. Нельзя смеяться над горбатым.

Вы мне скажете: «А как же Петрушка, Панч, Полишинель? Они же все горбатые». Так ведь эти персонажи только по наследству перешли к детям. Как старые папины штаны. В течение нескольких столетий их существования и Петрушка, и Панч, и Полишинель никогда не были адресованы детям. Они адресовались только взрослым, унаследовав традицию шутов-монстров, карликов, горбунов или «арапчат».

Помните, я говорил об опасности бездумного введения Петрушки в кукольный театр для детей? Наиболее доказательно для меня было это бездумье в представлении для детей одного английского кукольника. Героем представления был Панч, то есть тот же Петрушка, с тем же горбом и длинным носом, только английский.

Как вы опять-таки уже знаете, и Петрушка, и Панч, и Полишинель били своих партнеров огромной дубинкой. Жандарма, лекаря и даже черта.

Взрослые зрители смеялись, потому что были на стороне Петрушки, Панча, Полишинеля.

Английскому кукольнику показалось, по-видимому, что таких расправ с партнерами мало или они недостаточно смешны. И он сделал вот что. Панч принес мясорубку и позвал очень симпатичного поросенка, который весело и похоже хрюкал. Потом он предложил поросенку заглянуть в мясорубку. Как только поросенок это сделал, Панч начал быстро крутить ручку. Поросенок отчаянно визжал, но, подталкиваемый Панчем, все глубже погружался в дырку мясорубки, а из нее стали вылезать сосиски.

Дети очень смеялись. Но вряд ли кто-нибудь из моих читателей скажет, что это было полезное веселье. Иначе как воспитанием садизма его не назовешь, и нельзя поручиться, что кто-либо из смотревших это представление ребят не попробует произвести такую же операцию с котенком.

Почти то же самое я увидел однажды в одном из наших кукольных театров. Там Петрушка, поймавший царского министра, проткнул его чем-то вроде шампура и укрепил над огнем, вертя, как вертят на Кавказе тушку барашка. Министр кричал. Дети смеялись.

Надо ничего не понимать ни в искусстве, ни в воспитании, чтобы догадаться показывать детям такие «веселые» картинки.

Осторожно – искусство! Осторожно – дети!

Что? Кому? Как?

Но хочу ли я этим сказать, что детям нельзя показывать ничего страшного? Конечно, можно. Вопрос только в том, что показывается и кому.

Если вашим зрителям девять, десять, двенадцать лет и особенно если они мальчишки, то уж тут без «страшного» никак нельзя. Они просто не будут смотреть спектакль. Их возраст активный, им необходимо прежде всего сюжетное действие, чтобы кто-то с кем-то боролся, кто-то кого-то побеждал. Раз так, то как может обойтись борьба без опасностей? А опасность – это и есть страшное.

Вот и эту свойственную возрасту подростков мечту о жизни, полной приключений, связанных с опасностями, риском, мечту о «страшном» как объекте борьбы с ним можно использовать и во зло и во благо.

Можно «раздразнить» зрителей детективами настолько, что разовьется в них и безжалостность, и садизм, и все, что хотите. Недаром социологи и педагоги многих стран Европы и Америки и в печати и в парламентах ведут – к сожалению, безуспешную – борьбу с телевизионными и кинодетективами, в которых, как писал один из американских социологов, «за два-три часа дети видят на экране пятьдесят «настоящих смертей». Половина героев совершает то или иное насилие. Один из десяти оказывается убийцей. Половина всех убийц – положительные герои, а каждый двадцатый герой – жертва убийства». С треском раскалываются черепа, вываливаются мозги, лужами растекается кровь. И даже в тех случаях, когда побеждает «положительный герой», сами эпизоды борьбы становятся «манкими» своей страшностью, «интересными» своей изощренной жестокостью. Эти картины – спекуляция на естественном увлечении подростков приключениями и борьбой.

Но ведь можно направлять это увлечение и на доброе. Это значит, во-первых, не смаковать ни одного жестокого эпизода, и, во-вторых, необходимо, чтобы борьба была за что-то безусловно

доброе. Чтобы герой боролся не за личное счастье, а за счастье другого. И чтобы конечная победа была доброго над злым. Иначе говоря, нужна романтическая героика, а в применении к театру кукол она еще и приподнята свойственным куклам обобщением образов и поступков, обобщением, которое присуще всякому иносказанию.

Вот почему мы и играем для подростков «Волшебную лампу Аладина» Гернет, «Маугли» по Киплингу той же Гернет, «Буратино» по сказке Алексея Толстого «Золотой ключик» в инсценировке Борисовой, «Сказку о царе Салтане» Пушкина, «Трех Толстяков» Сефа и Штейна по книге Юрия Олеши.

Но романтическая героика чаще всего тоже в какой-то степени детектив. И, значит, работая над романтико-героическим спектаклем, я не имею права терять бдительность. Не имею права не думать о том, *кому* мы будем играть этот спектакль. Бывает так, что ошибка режиссера становится для него очевидной только на самом спектакле. Зрительская реакция буквально пальцем показывает: «Смотри, что ты сделал. Разве так можно?»

В спектакле «Волшебная лампа Аладина» есть эпизод, в котором слуги Визиря бьют героя плетьми. Маленькие неуклюжие стражники так нелепо наносили удары по спине Аладина, что дети в зрительном зале начинали веселиться. А это никуда не годится. Аладина-то должно быть жалко. Как же можно смеяться, коли герою, которого вы уже полюбили, больно?

Что делать? Выкинуть эпизод нельзя. Он в сюжете. И вот артист Сперанский, игравший Аладина, придумал. Он начал издеваться над стражниками, запев песню, ту самую, которую только что безмятежно пел на площади:

Был бы я богат,
Как султан богат,
Я б умчал тебя
На коне в Багдад.

Аладин пел в ритме ударов плетей, и зрительный зал смеялся уже совсем по другому поводу. Смеялся над беспомощностью стражников, которые так и не сломили ни гордость, ни смелость Аладина.

И еще одну очень существенную поправку внесли зрители в этот же спектакль.

В сюжете пьесы два главных злодея – Визирь и Гадатель. Визирь обманным путем выкрал у жены Аладина, царевны Будур, волшебную лампу, вызвал Джина и приказал ему перенести дворец вместе с царевной в пустыню Магриба. Гадатель рассказал

об этом Аладину и привел его в пустыню.

Начинается картина пустыни с того, что выходит лев. Идет медленно, пьет воду из ручья, зевает, чешет зубами свой бок, как делают это собаки. Дальше, по пьесе, полагалось появиться Аладину. Лев должен был кинуться на Аладина, а тот, естественно, должен был его убить. Но на первом же спектакле выяснилось, что убить такого симпатичного льва невозможно. За время его прохода вдоль ширмы ребята успели его полюбить и убийство восприняли как убийство друга. Что делать? Выкинуть из эпизода льва? Жалко. Во-первых, это характеристика пустыни, а во-вторых, уж очень хорошо он играл.

Наконец придумали. Лев, пройдя вдоль грядки, уходит со сцены. Появляются Аладин на верблюде и Гадатель. Аладин уезжает, а Гадатель кричит ему вслед: «Убей Визиря, завладей волшебной лампой и в славе и блеске возвращайся в Холидан» – и продолжает как бы сам себе: «Убей Визиря, а я убью тебя и стану царем среди царей, царем среди ца...» Он не успевает договорить, так как на него кидается лев. Ребята в восторге. Они аплодируют не факту убийства Гадателя, а факту спасения Аладина от возможной гибели.

Гораздо труднее было выйти из почти аналогичного положения в финале спектакля «Маугли».

Тигр Шерхан хочет уничтожить Маугли. Но Маугли – член волчьей стаи, вожак которой старый волк Акела. И пока он вожак, стая не выдаст Маугли. Тогда Шерхан подговаривает молодого волка вызвать Акелу на бой, победить его, стать вожаком и отдать Маугли ему, Шерхану.

Черная пантера Багира говорит Маугли, что Шерхан боится только красного цветка, который выращивают люди у своих жилищ. Маугли достает огонь и деревенский нож, называя его острым зубом человека. И в тот момент, когда Шерхан готов сам броситься на Акелу, Маугли появляется в стае. Шерхан испуган. Он боится огня. Его легко можно убить, так как от страха он не в силах даже поднять лапу. Можно, да нельзя. Это будет убийство беззащитного. Это будет казнь. И Маугли станет палачом. Никогда еще палач никому не казался героем. Даже если он отсекал голову злодею. Убить злодея на сцене можно. Казнить нельзя. Зритель инстинктивно пожалеет казнимого. Он же безоружен. Убить злодея можно только в тот самый момент, в ту самую секунду, когда он хочет сам убить того, кого вы любите, кто ваш герой. Тогда убийство становится спасением.

Вот так мы и поступили с Шерханом. Маугли кричит: «Что? Боишься красного цветка? Боишься? Смотри, я бросаю красный цветок. Прыгай. Ну, прыгай». И Шерхан прыгает, подминая под

себя Маугли. Бой на равных. У Шерхана клыки. У Маугли нож. Зал замирает. А Шерхан вдруг падает на бок и лежит неподвижно. Ребята кричат, аплодируют. Они счастливы. Они рады не убийству Шерхана, а спасению Маугли. Маугли жив. Маугли спасен. А значит, спасен и Акела. Спасена волчья стая. Спасена справедливость.

Глава восьмая
Для Мариванны и Иванываныча

Я знаю, что очень многие читатели, в том числе и деятели искусства – драматурги, режиссеры, театроведы – будут несогласны если не со всеми, то, во всяком случае, с некоторыми утверждениями, которые я собираюсь высказать в этой главе.

И именно потому, что я это знаю, мне хочется как можно доказательнее изложить свои мысли, чтобы несогласных было как можно меньше (на полное их отсутствие я не рассчитываю), и чтобы уж Марья-то Иванна с Иван Иванычем были безусловно согласны.

Кто же они?

Это мои зрители. Для них я работаю. Это их псевдонимы. Конечно, каждую Мариванну зовут по-разному: кого-то Софья Петровна, кого-то Таисия Филипповна, кого-то просто Леля, и каждого Иванываныча тоже зовут по-разному: кого Николай Федорыч, кого Михал Ефимыч, кого просто Боря. Но мне, думая о будущей премьере, легче спрашивать самого себя: «А что, Мариванне это будет интересно? А что, Иванываныч поймет тот условный прием, который мы собираемся применить? Может, вообще ему вся наша затея – до лампочки?»

Предшествующая глава называлась «Осторожно – дети!». Эту с полным правом можно было бы назвать «Осторожно – взрослые!». Тем более что понятие «взрослые» определяет только возраст, но совсем не определяет состав зрителей. А не думать о том, кому я ставлю спектакль и зачем я его ставлю, нельзя. Нельзя потому, что без ответа на эти два вопроса можно создать спектакль для никого или для такого малого количества «знатоков», что через пять представлений спектакль придется снять.

Какой же я себе представляю Мариванну? Кто она? Да кто хотите – врач, текстильщица, учительница, летчица, химик. Да и Иванываныч может быть и слесарем, и агрономом, и академиком.

Ну а актером, режиссером или театроведом он может быть? Нет, не может. Тогда я не смогу назвать его Иванываныичем.

Конечно, я буду рад, если Товстоногову, Любимову или Ефремову понравится мой спектакль, но не для них я его ставлю, не на их знания и эрудицию рассчитываю. Они для меня не зрители, а дегустаторы, знатоки, соратники, советчики.

Сколько лет Мариванне? – Восемнадцать, тридцать, пятьдесят. Ну а восемьдесят? – Нет, она тогда уже для меня не Мариванна.

Конечно, я буду рад, если женщине или мужчине моего возраста понравится спектакль, но не для них я хочу работать. Самый строгий, самый желанный зритель – это молодые, для которых слово «будет» куда важнее слова «было». Молодыми бывают люди и в сорок и в пятьдесят лет. Да так же, впрочем, как и старыми иногда бывают тридцатилетние.

Мариванна и Иванычаныч, они же Маня и Ваня – это прежде всего сегодняшние, современные люди. Пусть они будут даже в обуженных джинсах, длинноволосые и бородатые, лишь бы сегодняшние.

А коли так, то и говорить мне с ними хочется о сегодняшнем. Адресуясь к их жизненному опыту, оперируя их знаниями, их реалиями.

Знаю ли я произведения искусства, знаю ли я спектакли, которые адресуются или адресовались современникам, только современникам и никому больше? Знаю и завидую создателям таких произведений искусства, создателям таких спектаклей: авторам, режиссерам, актерам.

Пример такой абсолютной современности я привел в моей книге «Эстафета искусств» и сейчас повторяю его потому, что для меня он наиболее доказателен.

В сюжете этого примера есть некоторая автобиографичность. Ну что ж. Зато он, уж во всяком случае, не покажется литературно-выдуманным.

«Вишневый сад»

Как вы уже знаете по первой части книги, все мое детство связано с имением Потапово и моей крестной матерью бабой Капой. В нескольких верстах от Потапова на реке Пахре находилась усадьба сестры бабы Капы, тоже безземельной дворянки, Дурасовой, а у нее была дочь Маня. Было тогда Мане, наверное, лет двадцать, и она поступила в Художественный театр.

Однажды мой друг и однолеток, сын конюха Вася (сейчас он полковник в отставке), прибежал запыхавшись и сказал: «Привели пеструю корову». Я до сих пор ее помню: белая, с рыжими пятнами. А через несколько дней, пришла «барыня от пестрой коровы». Это была Дурасова, мать Мани.

Оказывается, Дурасовы продали усадьбу на Пахре какому-то купцу. А в усадьбе вишневый сад, который купец велел срубить. И в Художественном театре вишневый сад, который рубили каждый

спектакль. И стучали топоры сразу в двух вишневых садах. В настоящем на Пахре и в воображаемом за кулисами Художественного театра. И оба они были «дурасовские».

В большой комнате простого бревенчатого дома бабы Капы стоял круглый стол. Второй такой стол я видел только в «Пенатах» у Репина. Бабыкапин отличался от него тем, что был беднее и проще, а в остальном все то же: середка стола вертелась, на ней стояли домашний хлеб, молоко, сметана, соль, огурцы. Кому что было нужно, тот вертел середку стола и к нему подъезжал хлеб, молоко или тарелка супа, которую баба Капа ставила на этот вращающийся круг. По воскресеньям за столом бывало порядочно людей.

Прежде всего это дети бабы Капы: сын – инженер-строитель, дочь – врач, ее муж – агроном, другая дочь – тоже агроном; друзья: сельская учительница (школа в двадцати метрах от забора усадьбы), сельский врач (Сухановская больница в получасе ходьбы), моя мать – городская учительница, мой отец – инженер-путеец, его друг – тоже инженер, социал-демократ, будущий нарком путей сообщения Леонид Борисович Красин, поэт-декадент Лев Кобылинский (псевдоним Эллис). Приезжал как-то купец Савва Мамонтов вместе со своей знакомой – актрисой императорского Большого театра Чалеевой.

Я помню, как за этим столом обсуждалась постановка «Вишневого сада». Обсуждалась куда более бурно, чем некоторое время тому назад постановка того же «Вишневого сада» в одном из московских театров. Почему? Что, эта, нынешняя постановка хуже игралась или хуже была поставлена? Да нет, совсем не потому. А потому, что все обсуждавшие первую постановку были фактически чеховскими персонажами. Вспомните перечисление – врач, агроном, обедневшие дворяне, разночинцы, недавние студенты, литератор, купец.

Крутится обитая дешевой клеенкой середина бабы-капиного стола. Кладут обедающие домашнюю сметану в борщ. «Подверните мне соль, пожалуйста». «Маня, тебе хлеба надо?». Стучат топоры на сцене Маниного Художественного театра, трещит и рушится Манин вишневый сад на Пахре. И спорят, спорят «чеховские» люди о судьбе чеховских людей.

И такие же «чеховские» сидят в зрительном зале театра. Вы можете отобрать из них всех действующих лиц и отправить на сцену. А тех, что играют, посадить в зрительный зал. Ничего не изменится. Вопросы неразрешенные, сложные, каждого касающиеся, останутся. И не актерская игра обсуждалась в антракте. А судьба русского дворянства и набирающего силу купечества и сполохи будущей очищающей грозы. Кому

желанной, кого пугающей.

Можно ли сейчас сыграть «Вишневый сад»? Можно. Но так, как тогда, нельзя. Невозможно. Конечно, многие общечеловеческие проблемы остались, но личные, сугубо личные, исчезли.

Не спали ночь после премьеры тогдашние зрители. Не спали, думали. Так или не так? А дальше что? Дальше что и как будет?

После сегодняшнего «Вишневого сада» люди спят спокойно и счастливо. Посмотрели хороший спектакль, и актеры некоторые неплохо сыграли. Ну, а вишневый сад? Да, пожалуй, жалковато, что его срубили, но лично это меня не касается. Разве вот что вишни на подмосковном садовом участке надо окопать. Да их и всего-то шесть. И рубить их никто не собирается.

От сегодняшней постановки «Вишневого сада» советские зрители максимум чего могут ждать – так это великолепной игры актеров, интересных декораций, остроумного режиссерского решения. Для знатоков он станет событием театральным. Общественным событием он стать не может.

А вот видел я «Вишневый сад» в Риме, так там он оказался почти сегодняшним, по-сегодняшнему волновал зрителей. Там обедневшие аристократы продают свои замки и палаццо купцам, а сами уезжают – если не в Париж, так в Америку. А купцы либо ломают эти палаццо, либо превращают в гостиницы или рестораны. Для итальянцев все это – проблемы насущные, кого радующие, кого оскорбляющие.

Общественное или только театральное событие

Один мой знакомый смотрел в театре «Грозу» Островского. «Вообще-то ничего, смотреть можно. Только Катерина неважно играла. Читал я, Стрепетова так играла, что рыдали зрители. Нет, наверное, сейчас таких талантов, как Стрепетова». Не прав он, этот мой знакомый. Есть такие таланты. Они во все времена есть. Да только так, как Стрепетова играла, сейчас ни одна актриса сыграть все равно не может, будь она хоть сверхзвездой. Потому что во времена Стрепетовой Катерины в зрительном зале сидели. Да и не две или три, а много. Сидели и плакали. И Стрепетова это знала, всем своим существом ощущала. Им играла. Своим обездоленным современницам. И была тогда «Гроза» явлением не театральным, а *общественным.* Говоря современным языком, обладала силой огромной социальной значимости.

Первой премьере «Грозы» я завидую, как и премьере гоголевского «Ревизора», горьковского «На дне», толстовской «Власти тьмы».

А на памяти моей взрослой жизни такие общественные события в театрах были? Были. Много раз были. Например, «Дни Турбиных» во МХАТе. Я помню премьеру. Конечно, зрители, да и я среди них, никогда не забудут ни Хмелева – Алексея Турбина, ни Соколову – Елену, ни Яншина – Лариосика, но обсуждались в антракте не актеры. Обсуждалось то неожиданное, что возникло на сцене. Однозначное понятие «белогвардеец» вдруг оказалось многозначным. И гибель белых стала по-новому очевидна как некая неизбежность, независимо от личных свойств тех или иных людей, обобщенных единым словом «Турбины».

Не меньшими общественными событиями были «Любовь Яровая» в Малом театре, афиногеновский «Чудак» во МХАТе Втором. А «Человек с ружьем» в Театре Вахтангова с Щукиным в роли Ленина? А «Павшие и живые» в Театре на Таганке? Все, кто пережил войну, слушали слова погибших поэтов и еле сдерживали слезы. И перелистывали страницы своей памяти. И понимали, что только потому они живы, что другие мертвы. Живы слова мертвых, и слова эти поднимают самые глубины нашей совести, совести живых.

В Большом театре я видел Уланову – Джульетту. Музыка Прокофьева, декорации Вильямса. Все прекрасно. Великолепный балет на сюжет Шекспира. Великолепное *театральное* событие.

В Торонто на театральном фестивале шестьдесят второго года я смотрел американскую «Вестсайдскую историю». Тема шекспировских «Ромео и Джульетты». Сюжет в основном тот же, но все переведено на сегодняшние американские реалии. Это было тоже великолепно, но волновало зрителей уже по-другому, вероятно, так же, как в шестнадцатом веке «Ромео и Джульетта» волновала зрителей театра «Глобус». Все касалось сегодняшних людей, современников героев.

На приеме у директора фестиваля я встретился с героиней спектакля и высказал ей все это. Она не просто благодарила, она заплакала. Заплакала потому, что жила на сцене сегодняшними чувствами.

Я завидую Джульетте Мазине, раскрывающей подлинную правду сегодняшних простых женщин. Я завидую постановщику картины «У стен Малапаги» Рене Клеману, я завидую Брехту, я завидую Маяковскому. Никогда не забуду, как он через головы нас, сидевших в маленьком зале актерского клуба, говорил с потомками. Не хватит никаких страниц, чтобы перечислить всех, кому я завидую в искусстве. Пушкину, Гоголю, Толстому, Твардовскому, воздвигнувшим памятники современникам. Жившим сейчас, сегодня, вместе с ними. Раскрывавшим современникам жизнь, раздвигавшим ее.

Но могу ли я похвастаться тем, что создаю или создал в искусстве что-то похожее на явление общественной, а не театральной значимости?

Сам я ответить на такой вопрос не могу. Знаю только, что очень многим моим спектаклям нельзя приписать значение общественное. Но сказать, что таких совсем не было, тоже нельзя.

Был такой день в моей жизни, когда после премьеры «Необыкновенного концерта» я получил телеграмму от одного из лучших советских режиссеров – Николая Павловича Акимова: «Поздравляю и подло завидую». Мы не были личными друзьями с Акимовым, и, значит, телеграмма была искренней.

Я был рад. Рад потому, что телеграмма эта подтверждала мою мечту. Спектакль получился сегодняшним, нужным, решающим определенную, пусть не очень широкую, но важную тему. Тему штампов, мешающих искусству, разъедающих его, как разъедает плодожорка молодые яблоки.

Больше шести тысяч раз сыграли мы этот спектакль. И каждый раз он был буквально «обречен» на успех, вызывая шквальные аплодисменты.

Линию «Необыкновенного концерта» в какой-то степени продолжили спектакли «Говорит и показывает ГЦТК»

и «Дон Жуан», о которых я еще буду говорить. «Говорит и показывает» высмеивает штампы телевидения, а «Дон Жуан» – моду на театральные мюзиклы, и тот и другой спектакли идут с успехом, а «Дон Жуан» на гастролях в Швейцарии, Италии, Бельгии, Голландии, Мексике совершил буквально триумфальное шествие по многим городам этих стран, вероятно, потому, что предмет сатиры – банальный джазовый мюзикл – на Западе особенно распространен.

Конечно, оба этих спектакля, так же как и «Необыкновенный концерт», имеют определенное социальное значение, но мечтаю я о большем.

Письмо самому себе

Были у нас и другие спектакли, имевшие хороший успех и получившие похвальные рецензии, но довольно быстро сошедшие с репертуара.

Чем же я должен объяснить их недолговечность? Лимитом потенциального зрителя. Много было хорошего в таких спектаклях, как «Ночь перед рождеством» по Гоголю, «Король-Олень» по Карло Гоцци, но за пределы «театральных радостей» они не выходили, не шевелили, не будоражили сегодняшних сердец. «Театралам», поклонникам нашего театра, любителям

кукол эти спектакли нравились. Я получал много комплиментов, но потенциальный лимит зрителей измерялся только тысячами. А это мало для спектакля. Мало для театральной деятельности, если подходить к ней со строгой меркой нужности людям.

Существует хороший анекдот. Подходит врач психиатрической больницы к больному и спрашивает: «Что это вы делаете?» – «Пишу письмо». – «Кому?» – «Себе». – «Что же там написано?» – «Не знаю, еще не получал». Ставить спектакль самому себе и самому же его оценивать бессмысленно. Ставить можно только кому-то и для чего-то.

У Омара Хайяма есть такое стихотворение:

Он еле виден, чаще скрыт,
За нашей жизнью пристально следит.
Бог нашей драмой коротает вечность,
Сам сочиняет, ставит и глядит.

Даже если бог смотрит свой спектакль, пригласив на него ангелов, даже и в этом случае его занятие смысла не имеет.

Пусть спектакль признан весьма эрудированными друзьями режиссера – все равно это еще не дает ему права, устроив банкет, пребывать в гордом ощущении счастья. Надо прийти на двадцатое представление, когда в зрительном зале эрудитов уже не будет, когда придут Мариванны с Иванывановичами. Вот тогда решится вопрос, сделал ли режиссер нужное дело или он написал письмо самому себе.

Десятки тысяч спектаклей

И в этом смысле Центральный театр кукол может считать себя счастливым. Писем самим себе мы не писали. За пятьдесят лет своей жизни театр сыграл около сорока тысяч спектаклей. Мы объехали сотни городов нашей страны. В нашем здании на Садовой Самотечной мы ежедневно играем два спектакля. И не бывает так, чтобы в зале было хоть одно свободное место. За несколько месяцев вперед, отмечаясь каждую субботу, записываются зрители на покупку билетов. Двое даже поженились. Встречались, встречались каждую субботу – и поженились, а кассирше преподнесли букет цветов. Ее звали Маша, а его не знаю как. Это произошло несколько лет тому назад. Теперь они уже приобрели отчества, почему я и назвал главу «Для Мариванны и Иванываныча».

Но, по правде сказать, были случаи, когда их звали Мери и

Джон, Мари и Жан, ведь театр наш объехал больше тридцати стран мира. Играли главным образом тот самый «Необыкновенный концерт», с которым меня так весело поздравил Николай Павлович Акимов.

Играли «Волшебную лампу Аладина», играли «Божественную комедию» Исидора Штока. Это лирическая сатира на библейский сюжет – сотворение мира, создание человека, грехопадение и изгнание из рая.

В следующей главе я буду подробно говорить об этом нашем спектакле, но сейчас, заканчивая эту главу, я хочу рассказать об очень важной для меня реакции женщин на одно слово, а фактически на идею «Божественной комедии».

Когда разгневанный бог изгоняет первых людей из рая, Ева в не меньшем гневе говорит: «Обойдемся. Сами будем отвечать за себя. Захочется что-нибудь делать – будем делать. Захочется фруктов – съедим. Захочется детей – родим».

Бог: «Между прочим, рожать будешь в муках». (Это почти точная цитата из Библии.)

Ева: «Потерпим».

И вот что удивительно. Где бы мы ни играли – во Владивостоке, в Архангельске, в Париже или Брюсселе, – как Ева скажет «потерпим», все женщины зрительного зала аплодируют. Казалось бы, чего радоваться-то? Ведь больно.

А радуются потому, что боль эта не их горе, а их гордость. Потерпеть, да родить нового человека – гордость общеженская. Всех Мань, Мери и Мари!

Для меня эта оценка зрителей куда важнее, чем любая хвалебная рецензия.

Для зрителей я хочу работать, только для зрителей.

Для Мариванны и Иванычаныча.

Глава закончена. Я ее перечитал и вдруг подумал, – а что, если она будет понята так, будто единственный критерий хорошего – это вкус Мариванны с Иванычанычем, и будто все, что им нравится, обязательно хорошо? Это же полный абсурд. Мариванне может понравиться пошлость, а Иванычанычу скабрезность. Такое случается довольно часто. Что же, значит, режиссер должен потрафлять им ради успеха? Потрафлять-то нетрудно. Ведь пошлость и банальность тем и страшны, что всеядны и, значит, влияют на формирование зрительского вкуса. А всякий режиссер за это отвечает.

Нет, я ни сам не собираюсь, ни другим не советую заниматься проституцией успеха.

Вовсе не все то, что нравится зрителям, – хорошо. Это надо знать раз и навсегда и держать себя в узде. Но ведь важно и

другое. То, что хорошо, должно нравиться зрителям. Должно быть понято. Иначе оно не может называться хорошим, так как просто бессмысленно. Какой смысл в нулевой силе воздействия?

А чтобы спектакль был понят, говорить он должен языком зрителя. Того зрителя, какому он адресован.

Для меня это Иванываныч и Мариванна.

Глава девятая
«В начале бе слово»

«В начале бе слово, и слово бе к богу, и бог бе слово». Это фраза из Евангелия от Иоанна. Как ни старался «батюшка» – учитель закона божьего по прозвищу Скрипка – объяснить нам, ученикам реального училища, значение этой непонятной, похожей на шаманское заклинание фразы, ничего у него не получалось. Вероятно, он и сам не понимал.

Объяснил мне ее мой отец, к закону божьему не имевший никакого отношения. Он сказал: «Это просто неверный перевод с греческого. Греческое «логос» можно перевести и как «слово», и как «разум», и как «мысль», и фраза может по-русски звучать так: «В начале была мысль, и мысль была у бога, и бог – это мысль».

К мирозданию такая идеалистическая концепция совсем не подходит. А вот к созданию спектакля подходит, потому что в данном случае вначале возникает мысль. Если она не возникает, то и говорить не о чем.

Автор, одержимый мыслью, раскрывает ее в пьесе.

Режиссер воплощает ее в спектакле.

Спектакль, вызывая зрительские эмоции, рождает мысли. Зрительские мысли.

Если они не возникли, то и говорить не о чем. Спектакль не состоялся. Закрывайте, товарищ режиссер, занавес и бредите домой. А лучше к приятелю. Дома жена будет утешать, и станет совсем невыносимо, а настоящий приятель по-честному выругает. Уже легче.

Довольно часто режиссеры обычных театров берут к постановке готовую, проверенную другими театрами пьесу (Шекспира, Островского, Гоголя, Горького). Они не начинают, а продолжают процесс создания спектакля. Они перехватывают мысль как бы на ходу.

У нас, режиссеров кукольных театров, нет «запасника» или, во всяком случае, он очень мал и часто недоброкачествен. Нам приходится самим создавать свой репертуар с самого начала, с идеи, с мысли, с того самого момента, который обозначается фразой «В начале бе слово».

От Эффеля святаго Евангелия чтение

Однажды актер и режиссер нашего театра Владимир Анатольевич Кусов произнес это слово: Эффель.

Что же, пожалуй, это неплохое слово. Это мысль.

Надо вновь перелистать эффелевское «Сотворение мира». Перелистать нетрудно, тем более что сам автор подарил мне свои книги. Рассматриваю каждый рисунок уже под новым углом зрения. Можно ли это поставить?

Очень смешно. И ситуации забавны и персонажи. Все безусловно сатирично, и одновременно трогательно, и даже лирично. Лирическая сатира.

А как насчет Мариванны и Иванываныча? Им-то что до этого? Им-то это понадобится? Пожалуй, понадобится, потому что в каждом рисунке Эффеля корреспонденция в сегодня.

Библия и сегодня. Бог и совсем не бог. Ангел и совсем не ангел. Первые существа человеческие. Первая встреча мужчины и женщины. Грехопадение. Изгнание из бессмысленного, благополучного рая. Превращение «святых» людей в настоящих. Первая жизнь на грешной земле. На нашей земле.

Это мысль. Пока только мысль. Но если в начале есть мысль, так это уже хорошо.

А как ставить? Как работать? Оживлять действием рисунки Эффеля? Превращать спектакль как бы в ожившие подписи? Это бессмысленная тавтология. Я видел в одном кукольном театре раскрытую действием музыкальную картину Прокофьева «Петя и волк». Смешная, остроумная, вызывающая зрительные образы музыка, проиллюстрированная настоящим зрелищем, потеряла свою функцию и лишилась юмора, музыкальной изобразительности. Стала бессмысленной тавтологией, абсолютно не нужной ни Мариванне с Иваныванычем, ни Маше с Ваней, ни тем более Прокофьеву.

Если мы так же поступим с Эффелем, его остроумные графически выраженные эпизоды разжижатся растянутостью действия, потеряют и чисто изобразительный юмор и ритм повествования. Это не подарок Эффелю, а поступок глупого вора, укравшего корону и думающего, что он может носить ее вместо шляпы.

Нет, надо взять у Эффеля только мысль и отдать ее драматургу. Передать на два дня эффелевскую книжку и сказать: «Посмотрите рисунки, и если они вам понравятся, то закройте книжку, больше в нее не заглядывайте и напишите нам пьесу о сотворении мира и первых людях. Напишите лирическую сатиру. Напишите так, чтобы сегодняшним людям было и весело, и трогательно, и поучительно».

Кому же все это сказать? Исидору Владимировичу Штоку. Он – наш друг. Он написал нам «Чертову мельницу». Написал замечательно о черте, пусть так же хорошо напишет о боге.

Может, конечно, он и откажется. Может, он сейчас для «настоящего» театра что-нибудь пишет. Но по телефону позвонить стоит. Ведь вполне возможно, что от правдоподобия «настоящего» театра он устал и захочет на неправдоподобном отдохнуть. Все равно и то и другое о правде.

Исидор Владимирович согласился. Теперь «логос – мысль» должна материализоваться в сюжете, в тексте, в том, что приобретает второе значение понятия «логос» – «слово». Авторское слово. Важно только, очень важно, чтобы в процессе воплощения мысли в слова мысль эта в словах не заблудилась. Не переродилась в самостоятельную забавность коллизий.

Обо всем этом думаешь, пока пьесы еще нет. Еще только звонки по телефону: «Ну как?» – «Да ничего, продвигается». – «А далеко ли продвинулось?» – «Да не очень. У нас ремонт в квартире был. Все вверх дном. Никак первые две картины найти не могу».

Наконец пьеса написана и прочитана. Звонок по телефону: «Говорит Исидор Владимирович. Прочли?» – «Прочел». – «Ну как?» – «Надо встретиться». – «Что? Не понравилось?» – «Я этого не говорил, но надо встретиться». – «Когда?» – «Хоть сегодня». – «Приезжайте сейчас. Моих нет дома. Можем кричать друг на друга сколько угодно».

Я приехал. Мы друг на друга не кричали. Пили вкусный чай и спорили. Споры эти – вернее, совместные поиски – длились не вечер и не два, а много месяцев. В архиве нашего театра сохранились четыре пьесы Штока «Божественная комедия». Во всех есть общее, во всех есть разное. Очень разное.

Два варианта

Передо мной сейчас лежит на столе один из вариантов пьесы, в дальнейшем тиражированный Отделом распространения.

Вот что там написано:

Исидор Шток
БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ
Подробная история сотворения мира,
создания природы и человека, первого грехопадения,
изгнания из рая и того, что из этого вышло
Действующие лица:
С О З Д А Т Е Л Ь
А Н Г Е Л Ы: А (весьма положительный)
Б, В, Г (тоже весьма, но почти без текста)
Д (не весьма. Он же Змий, впоследствии Демон,

а потом Дьявол)
А Д А М
Ж Е Н Щ И Н А (впоследствии Смерть)
Е В А
К А И Н
А В Е Л Ь
Л Е В
Х Е Р У В И М Ы И С Е Р А Ф И М Ы, З В Е Р И,
Д Е Т И А Д А М А И Е В Ы
Х О Р (один человек)
Г О Л О С П О Р А Д И О

А вот действующие лица последнего варианта пьесы, того, который мы играем:

С О З Д А Т Е Л Ь
П Е Р В Ы Й А Н Г Е Л
В Т О Р О Й А Н Г Е Л (впоследствии Дьявол)
А Д А М
Ж Е Н Щ И Н А
Е В А
Х Е Р У В И М Ы, П Т И Ц Ы Н Е Б Е С Н Ы Е, З В Е Р И З Е М Н Ы Е
и С Л У Г И П Р О С Ц Е Н И У М А

Время действия – когда время еще не действовало.

Куда же делись ангелы – Б, В и Г?

Куда делась Смерть?

Куда делись Каин, Авель и еще какие-то дети Адама и Евы?

Куда делся Лев и откуда взялись слуги просцениума?

Раз я ставлю этот спектакль, значит, я наравне с автором отвечаю за такой разгром персонажей. Да и не я один, а и мой сопостановщик Семен Соломонович Самодур, и художник Борис Дмитриевич Тузлуков, да и все актеры.

Все спорили, все давали советы. Все пробовали. У всех то получалось, то не получалось, и все любили автора за то, что всегда, на каждой репетиции, он оставался автором, переписывал, переделывал, возвращал старое, писал новое.

Так происходит со всеми или почти со всеми нашими спектаклями. Пьеса рождается вместе с рождением спектакля. Она – его результат. И до самого последнего дня, до самой последней репетиции с нами автор.

Рассказать в одной главе все это авторско-режиссерско-художническо-актерское создание спектакля невозможно, но совсем не рассказать тоже нельзя, потому что надо же в конце концов объяснить, как в нашем театре возникает на сцене то, что

называется действием, представлением, спектаклем.

Чтобы объяснить, почему исчезли из пьесы Смерть, Каин, Авель и Лев, нужно хотя бы вкратце рассказать содержание двух картин первого акта, оставшихся почти без изменения, и двух картин второго акта, в которых все эти исчезнувшие впоследствии персонажи действовали.

В первом акте Бог лепит первых людей из глины: мужчину и женщину. В некоторых вариантах Библии до Евы была еще женщина, и звали ее Лилит, так что автор имел полное право следовать этому варианту.

Он так и сделал, правда, никак эту первую женщину не назвал. Женщина и женщина.

Но дело, конечно, не в праве автора. Всякий автор имеет право на все, что он хочет. На то он и автор. Важно только, чтобы право это диктовалось необходимостью. Первая женщина была автору необходима, чтобы создать образ «некоммуникабельной» жены, которой абсолютно не нужен муж. Вот отдельные кусочки их первого диалога:

– Пойдем. (Это говорит Адам.)

– Куда это? (Спрашивает женщина.)

– Гулять. Смотреть.

– Ни малейшего желания.

– Ну тогда давай считать облака. Будем учиться считать.

– Нет, я лучше пойду гулять.

– Но ведь я предлагал тебе.

– Тогда мне не хотелось идти. Я хочу петь.

– Будем петь вместе.

– Перестаньте. Почему вы все время навязываете мне свое общество?

Адам в отчаянии. Плачет. Прибегает Бог. Понимает, что никакая «коммуникабельность» уже невозможна, и рассыпает женщину, превращая обратно в глину. Это по последнему нашему варианту. А по предшествующим она проваливалась сквозь землю.

После этого (уже во всех вариантах) Бог из ребра Адама создает Еву. Жену «абсолютно идеальную».

Это, по существу небольшое, расхождение в том, куда делась первая женщина, дает себя знать в финале нескольких вариантов, кроме последнего, который играется в нашем театре.

В предшествующих вариантах Бог, изгнавший из рая Адама и Еву, по совету Дьявола создает Смерть, так как без нее уже не обойтись. Из-под земли вызывают бывшую первую женщину. Это уже старуха. Почти скелет. Для того чтобы быть Смертью, ей не хватает только косы, которую ей и вручают.

Подвыпивший Дьявол приходит в семью Адама и Евы. Он дружит с Каином, пьет с ним водку (за которой, по одному из вариантов, посылает Льва) и проговаривается, что на небе затевается провокация, в результате которой Каин должен убить Авеля. Адам и Ева, узнав это, инсценируют ссору Каина с Авелем и убийство. Затем вместо якобы убитого Авеля кладут в мешок пьяного Дьявола и отдают этот мешок явившейся за Авелем Смерти.

Смерть притаскивает Богу мешок, из которого слышится песня «Во субботу, день ненастный». Бог в гневе выгоняет Дьявола и ругает Смерть: «Негодяйка, твое счастье, что ты Смерть, а то тебя убить было бы мало. Вон отсюда».

А тем временем Адам с Евой укладывают в дорогу сыновьям два мешка. «Надо вам скрываться, мальчики. Ты пойдешь на восток. А ты – на запад. Вот вам лепешки, луковица. Утихнет все, тогда возвращайтесь. А так никто не должен знать, что Авель жив и Каин его не убивал».

В одном из предшествующих вариантов была еще Горилла, которая сказала на ухо Еве, что люди созданы вовсе не Богом, а произошли от обезьяны. Горилла эта пристает к Еве.

Ева притворно кокетничает, а сама дает Адаму дубину. Адам этой дубиной убивает Гориллу, заявляя: «Так будет со всеми, кто попытается разрушить мою семейную жизнь».

И от Гориллы мы отказались.

Почему мы так сделали? Что нам показалось неверным?

Сделали мы это потому, что и Горилла и эпизод с неубитым Авелем, по существу, не несли никакой идейной нагрузки, так сказать, сюжеты без темы. Смешные сюжеты, хорошо написанные, но на основную мысль, на тот изначальный «логос», который должен быть передан зрителю, не работают. Да и пьяный Дьявол и превращение первой женщины в Смерть – тоже.

Сюжетной канвой Эффель взял библейскую легенду в самом каноническом ее виде и канву эту, не нарушая канона, вышил ироническими, веселыми картинками, тем самым сняв с нее весь религиозный пафос. Ничто не трагично, ничто не страшно, ничто не величественно.

Вся эта забавная вышивка только тогда и забавна, если канва не нарушена, если канон соблюден. Только тогда крепко держится весь каркас этого, по существу, антирелигиозного здания.

В первых вариантах пьесы автор в нескольких местах порвал канву. Никакой идейной нагрузки эта «ревизия» библейской легенды не несла, а наивность сохранения канона исчезла.

Нам не пришлось долго спорить с Исидором

Владимировичем. Он согласился убрать эти сцены и написал нам очень хороший финал.

Желая как можно точнее – и тем самым ироничнее – сохранить библейский сюжет сотворения мира, мы попросили автора написать для нас все шесть дней творения, вместе с ним придумывая, из чего делать солнце, луну, звезды, рыб, птиц, зверей. Каждый из шести дней завершался канонической фразой: «И сказал он, что это хорошо».

Логикой сюжета

Наш театр кукольный. Автор по нашей просьбе написал нам пьесу для кукол. Значит, все ее персонажи – куклы. И бог, и ангелы, и Адам, и Ева.

И вот бог-кукла должен вылепить человека-куклу. Вылепить из глины (Адам по-древнееврейски значит глина). Но может ли кукла вылепить куклу? Может, но неинтересно, несмешно, неиронично получится. Глину-то нужно мять, раскатывать колбасками, чтобы сделать руки и ноги. Руками это надо делать человеческими, а не кукольными. И вот мы попробовали. Что будет, если бога будет играть человек в маске, а Адама – кукла? Сразу получилось интересно. И сюжетно и тематически. Бог-то все-таки не человек, и человек – не бог. Они, так сказать, в двух разных ипостасях. Принципиально разные. Да и масштабно получилось интересней. Бог большой, очень большой, а слепленный им из глины человек маленький. Ну, а раз бога играет актер, так и ангелы должны быть такими же. Но в таком случае на сцене слишком много человеческих тел. Да и тематической нужды в таком количестве нет. Ангелов Б, В и Г автор не наделил никакими особыми отличительными характеристиками, в то время как ангелы А и Д сюжетно и тематически необходимы. Один – глупый подхалим, другой – хитрый и умный интриган. Оба они ангелы, но второй станет Дьяволом. Это ясно с первых же его слов. Херувимы остались куклами, да это и естественно. Человек херувима сыграть не может. У херувима тела нет. Голова да крылышки.

Теперь остается объяснить, откуда взялись слуги просцениума и кому они нужны.

В варианте пьесы, который автор предлагает играть в «человеческом» театре, написано: «Для того чтобы соблюсти приличия, рекомендуется в раю Адаму быть в трусах, а Еве в купальном костюме, а на земле в звериных шкурах». Мне кажется, что эта рекомендация не спасет положения. В Америке, Франции, Голландии, конечно, они были бы просто голые. Это, вероятно,

там никого бы даже не шокировало, поскольку и в театре, и особенно в кино, сейчас голых, пожалуй, больше, чем одетых. Понимаю, что у нас появление полностью голых невозможно. И это правильно. Но слепить Адама из глины сразу в трусах, безусловно, нельзя. Это даже не смешно. А уж если ставить эту пьесу в «человеческом» театре (в правильности чего, да простит меня автор, я сомневаюсь), то лучше уж одеть людей в сплошные трико с головы до пят. Я видел такой балет в Париже. И это было очень хорошо. Великолепно сложенные, люди были безусловно голые, и в то же время голыми они не были.

Значит, лепить кукол в трусах и купальном костюме просто глупо. Надо лепить голых. Художник Тузлуков сделал замечательных голых кукол, очень обобщенных, очень простых. Они кажутся действительно вылепленными из светлой глины, похожей на тесто. У них головы как шарики, руки и ноги как колбаски, без каких бы то ни было натуралистических подробностей, даже без коленок и локтей. Гнутся где угодно. Вопрос «голости» все-таки встал перед нами, и попервоначалу мы, что называется, «причинные места» заклеили фиговыми листочками. Бог даже фразу такую говорил: «Чтобы Министерство культуры не шокировать». Но фиговые листочки оказались просто неприличными. И мы решили ничего не делать на этих местах, и женщины от мужчины отличались только силуэтом фигуры да наличием очень скромного бюста, обобщенного, как и вся фигура.

Все вышло хорошо, но как управлять такими куклами? Чем будут замаскированы руки кукловода?

Решили ничем их не маскировать. Не скрывать играющих куклами актеров, но одеть их в черный бархат, чтобы они были условно отделены от кукол. Прием не новый. Так играют куклами в сохранившемся до наших дней традиционном театре Японии.

Стали пробовать. Споров было много. Кто говорил, что это очень интересно, кто говорил, что актеры отвлекают зрителя от кукол. Каждый день пробовали, каждый день сомневались. И наконец решили рискнуть и играть этим японским способом. Но какое дело Мариванне до того, что существует такой японский способ, что он классический и, так сказать, веками освященный? Мариванна может этого и не знать и не обязана знать.

Наконец придумали. Создав первых людей и уложив их на зеленое полукружие холма, Бог говорит ангелам: «А теперь уходите. Я в них сейчас буду души вдувать». Ангелы уходят. Бог наклоняется к неподвижно лежащим, еще неживым куклам. Вдувает в них души (при этом каждый раз возникает легкий музыкальный аккорд), потом выходит на просцениум и, обращаясь сперва в одну, потом в другую кулису, говорит: «Души,

прошу вас». Выходят с одной стороны актер, с другой актриса. Они одеты в черное. На головах черные капюшоны. Кланяются зрителям, опускают черные сетчатые забрала так, что лица еле-еле видны, и заходят за ширму зеленого холма. Теперь они почти совсем не видны, тем более что задник сцены тоже черный бархат. Хорошо видны только кисти рук в черных перчатках, которые берут то руку, то ногу куклы, то корпус. Куклы оживают. Тут уже все ясно. И японский театр ни при чем. У кукол человеческие души. Вопроса у Мариванны нет.

Оказывается, все-таки есть.

На репетиции сидела неизвестная мне женщина. Я люблю посторонних на репетиции. Они мне никогда не мешают (если, конечно, не разговаривают). В перерыве она подошла ко мне и сказала: «А все-таки немножко видно черных людей, когда они за холм зашли». Я сказал: «Так они и должны быть видны». Она смутилась: «Простите, я думала, что их уже не должно быть видно».

Раз так, значит, я не прав. Значит, нужно, чтобы у Мариванны не было сомнения, надо или не надо видеть актеров, играющих Адама и Еву. И я попросил, чтобы актерам сделали темно-фиолетовые костюмы, настолько темные, чтобы они не мешали куклам, и настолько фиолетовые, чтобы всем было ясно, что они не только имеют право, но и обязаны быть видны, ведь они же кукольные души.

Ну, а остальные слуги просцениума остались в черном. Когда они внутри сцены на фоне черного бархата, их не видно, хотя они управляют херувимами, крыльями ангелов во время полета на землю, облаками, лампами, освещающими операцию, которую производит Бог, вырезая у Адама ребро и превращая это ребро в Еву.

А на просцениуме черные люди видны, и они не вызывают ни у кого сомнения в праве их присутствия. Они приносят кисти и ведра с краской, чтобы Бог и ангелы выкрасили в голубой цвет арку портала, создавая тем самым «твердь, или видимое небо». Они приносят на больших блюдах блестящие шарики, чтобы Бог и ангелы превратили их в звезды, а из блюд сделали луну и солнце. Мы сперва вместе с автором выдумывали каждый день мироздания в его сценическом решении, а на следующий день Исидор Владимирович приносил всегда очень точный и смешной текст.

Весь спектакль смешной. Но вот его эпилог.

На просцениум, держа прямо перед собой куклу Адама, выходит актер.

С другой стороны выходит актриса с куклой Евы.

«А Д А М. Мы рассказали вам сущую правду о том, как мы полюбили друг друга. Правда, Ева?

Е В А. Правда. И любим сейчас, и всегда будем любить.

А Д А М. Но для рая эта любовь не годилась. Она была земная.

Е В А. Настоящая.

А Д А М. И от этой любви у нас родились дети. А от этих детей – еще дети. И пошло, и пошло, и остановить это уже невозможно».

Музыка. Выходят слуги просцениума, И каждый держит в руках кукол, похожих на Адама и Еву. Весь портал заполнен куклами-людьми. Точно такими, как Адам и Ева.

В начале была мысль.

И мысль стала спектаклем.

И спектакль рождает мысль.

Глава десятая
Языком зрителя

Закон реалий

Больше полувека назад мой сын был маленьким. На ночь я пел ему колыбельную песенку, ту, которую пела мне мама: «Придет серенький волчок, схватит Лешу за бочок. Схватит Лешу за бочок и утащит во лесок». И еще другую: «Вечер был, сверкали звезды, на дворе мороз трещал». Песенки были монотонные, тихие, и сын в конце концов засыпал. Было ему тогда года три.

Однажды мы отправились в зоопарк. По дороге, в трамвае, сын заснул. Пока покупали билеты, пока шли мимо разных клеток, он все спал. Потом проснулся, по смотрел во все глаза и сказал: «Волк». И это действительно был волк. Он видел его живого в первый раз в своей жизни, но на многочисленных рисунках в детских книжках видел. Видел, и узнал, и обрадовался. Значит, и колыбельную слушал, понимая, кто придет и утащит его «во лесок», если он не будет спать. Знал, конечно, и то, что песенка эта понарошку, что папа рядом и, значит, ему ничто не угрожает. Но встретить того, кого знал только по картинкам да песенке, – это событие. Безусловно событие, не только для трехлетнего человека.

Мы шли дальше, и сын узнавал многих: и тигра, и обезьян, и разноцветного попугая; не знал только, что попугай (это был ара) так громко и противно кричит. И еще не знал, что у него не лапы, а руки и он может держать печенье рукой и грызть его, как мы. Все это были открытия. Открытия в знаемом. Пришли к слону. Он стоял неподвижно, на спине у него было сено. Наверное, он его туда закинул от жары. Я с интересом ждал, как встретится сын со слоном. На картинках-то он ведь его много раз видел.

Сын смотрел внимательно, а потом сказал: «Встала. Пошла. Опять села. Умывается». Я сперва ничего не мог понять. Про что это он? Оказывается, про кошку, которая ходила под ногами у слона. Так он и не увидел слона. Картинка картинкой, но предположить, что слон – это большая серая гора, сын никак не мог. Открытия не произошло. Встреча не состоялась.

На обратном пути мы зашли к знакомым и возвращались уже поздним вечером. Сын, конечно, опять заснул. Проснулся перед самым домом. Лежал на руках, лицом вверх. Открыл глаза и увидел небо и звезды. Спросил: «Ироплан?». Я ответил: «Нет, звезды». Тогда сын в радостном изумлении повернул ко мне лицо

и спросил: «Вечел был, свелкали звезды?» Оказывается, когда я ему пел про звезды, он ничего не понимал. Он не знал, что это такое. Мотив колыбельной был, а «вечернего зимнего пейзажа» не было. Как же я сам-то об этом не догадался?

Весна! Выставляется первая рама —
И в комнату шум ворвался,
И благовест ближнего храма,
И говор народа, и стук колеса.

Мой отец говорил мне, что в детстве он никогда не понимал этого стихотворения Майкова. Он думал, что просто кто-то разбил окно. В Николаеве, где он родился и вырос,

не было двух рам. Зима теплая. А вот когда в Петербурге в студенческое общежитие, в котором он жил, весной пришел дворник и, отколупывая засохшую замазку, выставил первую раму, а потом открыл вторую, ворвались звуки петербургской улицы. Все стихотворение вдруг ожило.

Для меня в моем детстве оно всегда было живое. Я москвич. Жили мы в Сокольниках. Улицы замощены булыжником. Колеса у ломовиков с железными ободами. Божий храм рядом, я сам на его строительство деньги в кружку собирал. Описанная поэтом картина как на ладони и вся создана из абсолютно знаемых мною реалий, поставленных в такую прекрасную комбинацию, что сразу становится ясно: весна, наконец весна, счастье.

А вот для моих внуков стихотворение это опять заснуло летаргическим сном. Вторых рам нет, они сразу двойные. И никто их никогда не выставляет. Улица не булыжная, а асфальтовая. Ломовиков нет, железных колес тем более. Есть автомобильные скаты. Так те не стучат, а шуршат. «Ближний храм» километров за десять, так и тот не звонит. Ни одной реалии. И «открытия» не происходит. Разве что с подстрочником, так это для эмоционального восприятия не очень-то пригодно.

Вот когда я думаю об этом, мне кажется, что все рассказанное – хорошее доказательство того, как внимательно я, режиссер, должен следить за тем, чтобы реалии, на которых строится спектакль, были аксиомны для будущих зрителей, чтобы говорил я на языке зрителя.

Собственно говоря, ничего нового в этом нет. Когда речь идет о простом словесном разговоре между людьми, совершенно ясно, что, если мой собеседник русский, то и говорить я должен с ним по-русски, если англичанин, значит, я должен перейти на английский, а если он финн и русского языка не знает, то либо мы оба должны перейти на какой-нибудь знаемый нами обоими

язык, либо просто улыбаться и трясти друг другу руки. Это единственные аксиомные реалии, которые нам остаются. Так это и происходит в девяноста случаях из ста в перерывах между заседаниями международных симпозиумов. Все это ясно, пока речь идет о простом словесном общении. Но ведь и знание языка не гарантирует возможности получения точной или новой информации при диалоге.

Представьте себе, что какому-нибудь молодому москвичу вы сказали, что название улицы *Якиманка* (теперь это улица Димитрова) происходит оттого, что на ней стоит церковь Иоакима и Анны. В скороговорке эти два имени слились в одно: Иоакиманка, естественно, что сочетание звуков *и-о-а* превратилось в *я,* как превратилось *и-а* в Иакове, сделав из него Якова. Весьма возможно, что все это будет интересно и ново молодому москвичу. Но разве я сказал ему хоть одно новое слово? Нет, все слова он знал: и слово Якиманка, и имена Иоаким и Анна, и такие слова, как «превратилось» или «слились». Все слова знал, все были аксиомны. Что же в таком случае было для него ново? Сочетание слов. Композиция этих аксиом. Это было ново, и это открыло для него новое знание, новый образ улицы.

Теперь представьте себе, что этому же москвичу я скажу: «Поезд метро от Парка культуры идет в Сокольники». Он мне ответит: «Это я и без вас знаю». Что же произошло в этом случае? То, что все знаемые им аксиомы я поставил в знаемую же комбинацию. Информация оказалась бессмысленной, как ставшая уже трафаретной фраза: «Волга впадает в Каспийское море».

А теперь представьте, что я скажу тому же собеседнику: «Вы знаете, Тютькин развелся с Фунтиковой». Он спросит: «А кто это Тютькин?» – «Один знакомый художник». – «А кто Фунтикова?» – «Она скульптор». Мой собеседник просто не поймет, зачем я это ему сказал. Основные реалии для него абсолютно неаксиомны, и комбинация их ничего для него не раскрывает. Разговор не состоялся. Он просто бессмыслен.

Как это ни странно, но все три примера – это модели разговора средствами искусства. Там ведь тоже разговор. И тоже рассчитанный на понимание. Ибо если создатель произведения искусства на это не рассчитывает, то тогда это похоже на мой разговор с финном на русском языке.

Позиция режиссера спектакля тем более ответственна, что спектакль – это произведение искусства, протекающее во времени. Его нет, пока он не начался, и его нет, как только он кончился. Это не книга, в которой непонятную фразу можно перечитать и два и три раза и в конце концов понять. У зрителя «перечитывать» времени нет, его восприятие единовременно с

действием. Понимаемость должна быть ежесекундной. Не понял, задумался, и что-то происшедшее пропустил. Не догонишь. Кажется, Дисней сказал: «Зрителю думать некогда». Очень точная фраза. Думать он будет потом, дома. И чем больше думать, тем, значит, лучше был спектакль. А на спектакле пусть впитывает, переживает, волнуется и наслаждается, а если у него оказалось время для того, чтобы развернуть конфетку, или сказать жене: «Фу, как жарко!», или просто откинуться на спинку кресла, значит, что-то либо в спектакле не так, либо зритель не тот.

Талант оратора – это умение говорить языком слушателей, апеллируя к их знаниям, их понятиям, их чувствам. Только в этом случае можно сказать слушателям что-то новое, интересное или мобилизующее. Если оратор в доказательство какой-либо новой идеи приводит примеры никому не известные, если аксиомное для него не аксиомно для слушателей, сколько ни комбинируй такие примеры, доказательны эти комбинации и сопоставления не будут. Умение говорить языком слушателя – основное свойство настоящего оратора.

Умение говорить языком зрителя – это одно из основных свойств, которым должен обладать режиссер. Нужно уважать зрителя, а не зазнаваться, «пусть, мол, зритель подрастет до меня», до моих новаций. На спектакле зрителю расти тоже некогда. На спектакле он должен жить этим спектаклем. Быть внутри него. Все понимая, все ощущая, сопереживая.

Представьте себе, что какой-то режиссер ставит детский спектакль и что действие происходит в Париже. И вот для наиболее ясного и лаконичного обозначения места действия режиссер этот укрепил на портале химеру. Друзья режиссера, и особенно жена, похвалили. Прямо-таки гениально: одной маленькой деталью сразу обозначен Париж. Не гениальность это, а гениальничанье, зазнайство. Не знают семилетние дети, что существует собор Парижской богоматери и что на углах его крыши дождевые сливы сделаны в виде химер. Не знают они этого и не обязаны знать. Пусть режиссер ищет другие признаки Парижа, другую деталь, другую аксиому. Пусть ищет. Ставить спектакль для детей не так-то легко. Для этого надо прежде всего знать детей, знать круг их знаний, их аксиомы, их ассоциации.

Я где-то читал, будто Чингисхан об одном из своих полководцев сказал: «Он так силен, что может поднять лошадь; так вынослив, что десять дней может и не пить и не есть; так храбр, что один может справиться с тысячью, и думает, что его солдаты могут то же самое, а потому в полководцы не годится».

Этого полководца я могу сравнить с неким умозрительным режиссером. Он так образован, что может считаться

энциклопедистом, он так изучил эпоху и быт персонажей своего будущего спектакля, что может ответить на любой вопрос знатока архитектуры, костюма, обычаев, и думает, что все его зрители знают то же самое, – а потому в режиссеры не годится. Он не сумеет говорить языком зрителя.

Естественно, что под языком я подразумеваю не только слова или фразы, а весь жизненный опыт зрителя, его ощущения, его ассоциации. Того зрителя, кому режиссер адресует свой спектакль. Язык искусства, язык спектакля – это и цвет, и звук, и все жизненные реалии.

Список зрительских аксиом составить невозможно. Не хватит книги. Но умение отбирать эти знаемые зрителями аксиомы, ставить их в новую, не знаемую зрителями комбинацию – это и есть искусство драматурга, искусство режиссера. Нежелание с этим считаться – это либо зазнайство, либо бездарность.

Из человека и собаки

В шедшем у нас спектакле «Ночь перед рождеством» по Гоголю была сцена свидания Черта с Солохой. Солоха по совместительству ведьма и влетает в хату, как и полагается ведьме, на помеле через трубу. Следом за ней из той же печки вылезает Черт. Он молодой, так сказать, чертенок. Как и некоторые другие персонажи, он любовник Солохи. Она пошла за варениками в другую комнату. Черт ее ждет. Солоха возвращается, но их любовной встрече мешает стук в дверь. Вот и все содержание эпизода.

Опять-таки можно ограничиться чисто текстовым обменом любезностями, и таким образом взаимоотношения будут раскрыты словами, а чертячье происхождение возлюбленного – наличием рогов и хвоста. Артист Семен Соломонович Самодур, игравший Черта, сумел показать все это чисто физическим действием, совсем не противореча тексту, показать так неожиданно и так доказательно, как я, постановщик этого спектакля, даже и не предполагал. Во-первых, Черт, вскочив в хату, стал греться у печной стенки, прижимаясь к ней то ладошками, то спиной, почти обжигаясь (это было понятно, потому что прижаться он мог только на долю секунды), с характерным звуком, который всякий человек издает, если ему горячо, он отскакивал и потом вновь прижимался. Сразу становилось ясно, что прилетел Черт с мороза, с лютого рождественского мороза, и что «он хоть и черт, но все-таки человек. Мерзнет, как мы с вами». Отогревшись, он садился на грядку ширмы и начинал грызть свою лохматую ляжку, как

делает это всякая собачонка. И тогда становилось ясно, что он хоть и человек, но все-таки черт.

Солоха подносила ему рюмку горилки. Черт в восторге нюхал ее, потом, как собачонка, лакал сверху, потом с решительным «Эх» хватал рюмку обеими руками (одной кукла сделать это не может) и опрокидывал прямо в рот, как заправский пьяница, – как человек. По-человечески опьянев, он начинал вертеться вокруг Солохи, по-собачьи восторженно виляя хвостом. Вот из таких двух прямо противоположных, но абсолютно аксиомных характеристик поведения человека и собаки создал актер удивительный образ Черта – одну из лучших своих ролей.

Лошадь и деревья

У Лабиша есть пьеса «Соломенная шляпка». Она шла и идет во многих драматических театрах разных стран. Шла она и в Музыкальном театре имени Немировича-Данченко, и я играл там маленькую роль слуги.

Мы решили поставить эту пьесу в нашем театре и попросили драматурга Николая Эрдмана сделать нам ее кукольный вариант. Наша «Соломенная шляпка» имела успех, но я не считаю выбор этой пьесы правильным, потому что по-настоящему кукольным спектакль не получился. Куклы были как бы заменителями актеров.

Сейчас я вспоминаю об этой постановке только потому, что хочу рассказать о первой картине спектакля, которой нет у Лабиша, она целиком принадлежит Эрдману и нашему театру. Ни в каком драматическом или музыкальном театре действие этой картины было бы невозможно.

Завязка сюжета пьесы не показана Лабишем, а только оговорена. Без этой завязки действие начаться не может. Она, как выстрел, сразу задает темп всему происходящему.

Лошадь жениха, главного героя пьесы – мсье Фадинара, – съела соломенную шляпку, которую замужняя женщина повесила на куст во время свидания со своим любовником-офицером. И пока Фадинар не достанет такой же шляпки, дама и офицер будут сидеть в его доме, куда он, Фадинар, сейчас должен привести невесту и всех ее родственников, так как сегодня у него свадьба.

Обо всем этом у Лабиша испуганно рассказывает Фадинар своему слуге в первой картине. Рассказывает. А мы-то можем показать. Нам просто грех не показать.

И вот сделаны лошадь и коляска, и в ней сидит в костюме жениха Фадинар, весело едущий и рассказывающий сам себе о радостных обстоятельствах женитьбы.

Монолог. На монолог нужно время. Значит, коляска должна ехать долго. Несколько минут. Проехать из кулисы в кулису нельзя – слишком коротко. Что тут успеешь рассказать? Значит, коляска должна якобы ехать. Должны крутиться колеса, трястись лошадь, а сзади – идти панорама того пейзажа, мимо которого едет коляска. В кино это делается просто – так называемой рирпроекцией: сзади вешается прозрачный экран, а на него проецируется снятая в движении панорама. В драматическом или оперном театре такие панорамы тоже делались: перематывался из одной кулисы в другую писаный или аппликированный задник.

И в кукольном театре такое сделать можно, да мы и делали это в спектакле «Конек-Горбунок». Там Иван много раз летал на Коньке-Горбунке и многократная перемотка второго занавеса (Иван летал по просцениуму) была как бы стилем спектакля, стилевым методом перехода из картины в картину.

А тут для одного проезда делать движущуюся панораму было не только сложно, но слишком громоздко и неоправданно. Лучше проносить сзади коляски какие-то элементы пейзажа, уличные фонари, деревья, круглые рекламные столбики, каких много в Париже. Все это элементы зрительских аксиом, и движение будет понято.

Но если эти элементы окажутся разными и перед зрителем начнут проходить то фонарь, то дерево, ему будет интересно ждать, что же появится дальше, и он перестанет слушать монолог. Глаз сильнее уха. Значит, надо проносить одинаковые предметы, создающие впечатление длинной улицы. Пусть это будет бульвар.

Мы сделали деревья с одинаково прямыми стволами и плоскими круглыми кронами с нарисованными на них листьями, роздали деревья актерам, и они встали за кулисой в очередь.

Можно пробовать. «Приготовились!» «Музыка!» «Поехали». Завертелись колеса. Затряслась лошадь. Двинулись деревья. Получается? Хорошо получается. «Стоп!» «Почему семь деревьев прошли хорошо, и расстояния между ними одинаковые, а восьмое запоздало?» – «Не успеваем обернуться, чтобы вновь встать в очередь». – «Значит, надо добавить деревьев, а пока возьмите просто две лишние палки!»

«Приготовились! Музыка! Поехали! Хорошо, только все деревья разного роста, и не все вертикально. Косят, кто налево, кто направо. Надо довести все стволы до полу. Легче будет держать уровень. Пока прибавьте к стволам палки. По полтора метра. Отдайте в столярку, там быстро прибьют, а сейчас курящие могут покурить. Десять минут перерыв».

«Так! Прибили? Очень хорошо!»

«Приготовились! Музыка! Поехали. Стоп! Ничего не

получается. Еще больше косят стволы. Уровень хороший, а движение просто ужасно. Знаете что? Попробуйте стукать палками стволов об пол в ритм музыки. Пусть деревья как бы подпрыгивают. Ведь лошадь-то, бегущая рысью, трясется, и трясется ритмично. Значит, для Фадинара деревья прыгают, и это зритель поймет. Потом мы у палок резиновые пятки сделаем, чтобы не очень по полу стучали, а вообще постукивания бояться не надо. Получается звук копыт. Только обязательно в ритм музыки, вместе с лошадью!»

«Приготовились! Музыка! Поехали». Получилось! Очень здорово получилось. Кто-то из сидящих в зрительном зале свободных актеров даже зааплодировал.

Но слева от меня сидел председатель подмосковного колхоза. Он пришел познакомиться с нашей работой, чтобы организовать в колхозе детский самодеятельный кружок кукольного театра. Он сказал: «А по-моему, ничего не получилось. Это вам, интеллигентам, нравится. А вот приведу я на ваш спектакль моих доярок, они скажут: «Чего это деревья прыгают? Так не бывает».

Я смутился. Может, он прав? Ведь он-то для меня и есть Иванываныч. А его доярки – Мариванны. Все со средним образованием. От них не отмахнешься. Засмущался, засомневался, но до генеральной оставил.

В середине монолога Фадинар обнаруживает, что потерял тросточку, подарок его бывшей возлюбленной. Остановил лошадь (фактически остановились деревья) и побежал искать тросточку. «Она дорога мне как память, у нее серебряный набалдашник».

Лошадь стоит, ждет, но надо же как-нибудь обозначить тянущееся время! Надо найти зрительские аксиомы, зрительские ассоциации. Надо обозначить время языком зрителя. Жужжит муха, или оса, или овод – все равно. Важно, что жужжит. Еще в реальном училище мы, мальчишки, умели очень похоже жужжать, втягивая воздух уголком рта. Я научил это делать наших актеров, и вот в тишине зрительного зала – звонкое, злое жужжанье. Лошадь вертит одним глазом, следя за мухой, потом всей головой, потом жужжанье прекратилось. Значит, муха куда-то села. Лошадь махнула хвостом, жужжанье опять возникло. И опять пропало. По-видимому, муха укусила лошадь, потому что она сразу же побежала. Побежали деревья. Лошадь остановилась около куста, на котором висит соломенная шляпка. Опять жужжит муха. Опять лошадь следит за полетом невидимой мухи или овода. Потом сразу кляцает зубами. Овод съеден.

Когда в обычном, в «человеческом» театре – в опере, балете, а то и в драме – на сцене появляется живая лошадь (это иногда приходит в голову режиссерам), то зрители в основном

заинтересованы не тем, кто на этой лошади сидит, а самой лошадью. Они внимательно глядят на нее с некоторой невысказанной надеждой: «Как эта лошадь будет себя вести? Прилично или неприлично?» И если лошадь ведет себя неприлично, а с точки зрения лошади нормально, то все бывают очень рады, потому что они об этом мечтали, как только лошадь вышла из-за кулисы. В данном случае в нашем спектакле кукольная лошадь. От нее ничего неприличного ждать нельзя. И мне очень захотелось обмануть это доверие зрителя к нашей лошади. Она чуть-чуть приподнимает хвост, и из-под хвоста в такт музыке падают золотые шарики. (Вы об этом мечтали, товарищи зрители, сидя в Большом театре на итальянской опере «Риголетто», когда на сцене было целых три лошади. Не говоря об этом соседу, вы мечтали? Признайтесь! Ваша мечта не сбылась. Так пусть она сбудется здесь, в кукольном театре, тогда, когда вы об этом даже мечтать не могли.)

Лошадь заметила шляпку и начала ее жевать. Из-за куста выскочил офицер-любовник, с другой стороны выскочила его возлюбленная, прибежал Фадинар. Скандал, крик, шум. Фадинар вскакивает в коляску и удирает. В данном случае коляска и лошадь исчезают за правой кулисой. Куст и дама с офицером уплывают, скрываясь за левой кулисой.

Генеральная репетиция. В зрительном зале работники нашего театра, группа студентов физмата и председатель колхоза с его доярками. Как только поехал Фадинар и ему навстречу поскакали деревья, и студенты и доярки разразились хохотом. Слава богу! Мариванны в порядке!

В антракте я спросил у председателя: «Ну что, как?» Он сказал: «Так ведь это же, оказывается, очень смешной спектакль! В нем все смешно. И деревья могут прыгать. Это очень даже похоже. А лошадь с шариками просто замечательно». (Они были встречены шквалом хохота.)

Но в конце спектакля, очень смущенно, подошла ко мне одна знакомая, ее звали Эльвира Вячеславовна, и сказала: «Я всегда верила вашему вкусу. Зачем же вы сделали этот эпизод с лошадью? Неэстетично как-то!..» Я ответил: «Но шарики-то ведь золотые». Она сказала: «Нет, все-таки я бы это убрала». Я не убрал. Я хочу работать для зрителя, для Иванываныча и Мариванны. Эльвира Вячеславовна меня не касается. Я не считаю ее мнение хорошим вкусом. Я считаю его ханжеством. А потрафлять ханжам не лучше, чем потрафлять пошлякам.

Но почему в главе, которая называется «Языком зрителя», я рассказал только о двух эпизодах – о том, как актер Самодур сделал черта из человека и собаки, и о том, как ехал Фадинар на

свадьбу?

Сами по себе эпизоды эти незначительны, но мне показалось, что именно на них легче было объяснить, как важно, как интересно режиссеру разговаривать языком зрителя.

Глава одиннадцатая
Место действия

Пьеса обычного драматического театра, как правило, делится на акты, акты на картины. В начале каждой картины, опять-таки как правило, стоит ремарка, определяющая место действия: «Тронный зал»,«Спальня», «Кухня», «Землянка». Но это определение обозначает изображаемое место действия, фактическим же местом действия является сцена. В обычном театре девятнадцатого и начала двадцатого века одна сцена от другой отличалась, по существу, только размерами игровых площадок, шириной и высотой проема портала да оборудованием: наличием или отсутствием вращающегося круга и колосников, количеством подъемных штанкетов, глубиной карманов и т. д.

В кукольном театре, конечно, тоже может быть изображенное место действия (хотя может и не быть): та же кухня или спальня, парк, лес, тронный зал. Но вот каким словом определить фактическое место действия кукол? На это ответить трудно. В разных случаях придется употреблять разные слова. Для классического европейского кукольного театра на нитках и восемнадцатого и девятнадцатого века слово «сцена» подходит. Там есть сценическая площадка, по которой ходят куклы, рама портала, задник, за которым на возвышении стоит кукловод, падуга, скрывающая его голову и руки, которыми он управляет нитями, прикрепленными к голове, туловищу, рукам и ногам куклы. Бывает, что нитей так много – двадцать, тридцать, а то и больше, – что один кукловод с этим справиться не может и у него есть еще помощник, а то и двое и трое.

В нашем театре спектаклей с куклами на нитках было только два. Сейчас их нет, и мне важнее определить место физического действия кукол, управляемых снизу. Тут уж слово «сцена» как единое понятие для всех наших спектаклей совсем не подходит.

Короткая прямая

Начать с того, что не подходит оно и для места действия кукол уличных представлений русских народных кукольников, героем которых был Петрушка. Складная ширма в рост человека. Ширина ее створок всего шестьдесят-семьдесят сантиметров. Никакого задника, никаких падуг, никаких кулис и, конечно, никакого пола. То есть ни одного признака, определяющего

понятие «сцена». Выйти кукле не из-за чего и уйти не за что. Можно только выскочить снизу и провалиться вниз. Таким образом, местом действия является ширма. Да, по существу, и не сама ширма, а только ее верхний край, некая прямая, которую мы, профессионалы, называем почему-то грядкой. На рисунке, как мне кажется, все это изображено достаточно понятно.

Далеко отойти от грядки кукла не может. Глаза зрителя, даже в том случае, если он стоит на том же полу или на той же земле, на которой стоит ширма, все равно находятся ниже грядки, и всякий отход куклы от этой грядки все больше и больше будет срезать ее видимость снизу. А если кукла отойдет на сорок-пятьдесят сантиметров, зритель может не увидеть даже кукольной головы. Особенно если эта маленькая кукла надета на пальцы рук. Мы ее называем перчаточной.

Все это я знаю не только по театральному, но и по своему личному опыту. На моих сольных концертах с куклами я пользуюсь как раз такой ширмой, складное устройство которой, как вы знаете, сделано по образцу ширмы Ивана Афиногеновича Зайцева. Разница только в том, что рейки, из которых связаны рамы зайцевской ширмы (она стоит в музее нашего театра), деревянные, а мои дюралевые.

Таким образом, движение кукол за грядкой может происходить только по прямой. Ни вниз, ни вверх, ни в глубину. Даже разойтись куклам трудновато. Задняя кукла будет «затапливаться». А ведь кукол только две. И у Зайцева и у меня только по две руки.

Испытывал ли Зайцев, испытываю ли я какие-либо неудобства от этой ограниченности места действия и лимитированности количества одновременно действующих кукол? (Третья кукла может появиться после того, как уйдет первая или вторая.)

Хочу ли я расширить ширму и пригласить туда еще одного актера?

Нет, я уже говорил, что не хочу. И Зайцеву это в голову не приходило. И никаких неудобств в этой ограниченности возможностей я не испытываю. И Зайцев не испытывал. Он даже и не задумывался над этим.

А мне приходится задумываться, так как для того, чтобы объяснить кому-нибудь что-нибудь, нужно думать. Иначе скажешь ерунду. Так вот: в искусстве два плюс два как минимум пять, потому что если это четыре, так это не искусство, а жизнь. Конечно, если не пять, а десять, так еще лучше. Чем больше расстояние между средствами выражения и тем, что эти средства выразили, тем, как правило, сила эмоционального воздействия больше. Меня всегда гораздо больше удивлял фокусник, бравший

в кулак копейку и вынимавший из этого кулака бесконечное количество разноцветных платков, чем фокусник, снабженный громоздкой аппаратурой. Даже тогда, когда в одном и том же завязанном веревкой ящике он менял одну девушку на другую, мне это не казалось чудом.

Зайцевская ширма была как бы «вещь в себе». Предмет. Все равно, где ее поставить. Во дворе, на лужайке, у стены Сухановского монастыря в ярмарочной сутолоке приходского праздника.

Не важно, какой будет «задник» у Петрушки – небо, деревья, облупленная монастырская стена. Все равно. Потому что ширма единственна, и единственна на ней кукла. И то, что кукла появляется снизу, никого не удивляет. Откуда же иначе? И это вовсе не значит, что она выскочила из-под земли и провалилась в землю. Нет, она просто вошла в игровое пространство, как входит актер на сцену из-за кулисы. Из «ниоткуда».

И еще одним удивительным свойством обладает короткая прямая кукольной ширмы. Кукла на ней всегда кажется большой и очень выразительной. Ей ведь ничто не мешает. Ее ничто не загораживает, и она ничего не загораживает. Вы, наверное, заметили, что кошка, идущая по коньку крыши, кажется куда больше, чем та же кошка рядом с вами на тротуаре. Не только больше, но и выразительнее. Это потому, что она единственна. Крыша, небо и кошка. Вот так же и кукла на грядке ширмы. Все внимание только к ней, к каждому ее движению, к каждому повороту. Освобожденное от какого-либо антуража, оживление неживого становится чудом.

Длинная прямая

Когда это не пьеса, а ряд эпизодов, в каждом из которых может быть максимум две куклы (как это было в представлениях русского Петрушки, английского Панча, немецкого Гансвурста, да и как это есть в моих сольных концертах с куклами), тогда место действия – это короткая прямая. Но когда это пьеса, в которой много действующих лиц, тогда короткая прямая уже недостаточна. Оставаясь прямой, она вытягивается на несколько метров, и движение кукол по ней похоже на вереницу кошек, бегающих по гребню крыши. Но и в этом случае все движения происходят только по прямой. Ни вниз, ни вверх, ни в глубину, а только слева направо или справа налево. Знаменитая мейерхольдовская диагональ при построении диалогов практически невозможна. Это плохо? Да, плохо. Это хорошо? Да, хорошо. В искусстве очень часто закон границ увеличивает, а не

уменьшает силу воздействия.

На пятиметровой прямой решен художником Шенхофом наш спектакль «Мистер Твистер». Один из самых лаконичных и в то же время один из самых стремительных по развитию физического действия.

Две прямых

Значит ли это, что длинная прямая – это и есть лучшее место действия в театре кукол?

Конечно, не значит. Единственный закон, которому должен подчиняться художник театра, создающий место действия будущего спектакля, – это закон творческой необходимости. Именно необходимости, а не с потолка взятой идеи. Фантазия «в законе» темы, сюжета – это фантазия. Фантазия вне этого закона – фантазерство. Мыльные пузыри фантазии. Они бывают иногда красивы и разноцветны, как всякие мыльные пузыри, но стоит к ним прикоснуться нормальной логикой мысли, они лопаются и превращаются в слякоть.

Об этом мне еще придется говорить, а сейчас нужно возвращаться к вопросу места действия на прямой. И в качестве примера фантазии «в законе» я хочу рассказать об одном из первых спектаклей художника Бориса Дмитриевича Тузлукова, проработавшего у нас в театре больше четверти века и оказавшего очень большое влияние на многие кукольные театры нашей страны. Он обладал удивительной фантазией, но никогда не «фантазировал».

В спектакле «Волшебная лампа Аладина», который был поставлен раньше «Мистера Твистера», Тузлуков в качестве физического места действия использовал две прямых. Такую конструкцию ширмы мы называем двухплановой. Второй план повышен по сравнению с первым сантиметров на пятьдесят-шестьдесят и приблизительно на столько же сантиметров, а иногда и больше он отдален от первого плана.

Необходимость организовать действие спектакля на двухплановой ширме была вызвана логикой развития сюжета. Нужно было создать определенное количество изображенных мест действия, заданных автором. Городская площадь восточного города. Сад султана. Тюрьма. Вход в пещеру кладов. Приемная султана. Возникновение золотого дворца. Терраса во дворце. Исчезновение дворца. Пустыня. Цветущий сад.

Как видите, изображенные места действия очень различны по внешним характеристикам. И менять эти характеристики нужно по возможности быстро, чтобы не исчезла динамика сюжета.

Тузлуков предложил организовать просцениум, для чего на расстоянии пятидесяти сантиметров от первой грядки повесил просцениумный занавес. Нина Владимировна Гернет, автор пьесы, переписала отдельные сцены в расчете на просцениум. И в то время как маленький просцениумный эпизод играется перед занавесом, за ним ставится декорация следующей картины.

Кончился эпизод на передней грядке. Раздается музыкальный аккорд. Гаснет свет. В темноте быстро открывается занавес. Опять аккорд. Свет зажжен. И перед зрителями неожиданно возникает другая картина. Синее небо, два красных куста. Яблоневая ветвь. Это уже не горельеф, «в законе» которого действовали куклы просцениума, это пространство, имеющее глубину.

Царевна Будур за грядкой второго плана говорит с Аладином, стоящим на первом плане. По всем законам мейерхольдовской диагонали. Причем диагональ эта идет не только вглубь, но и сверху вниз. Комбинации мизансцен богаче, шире, что особенно необходимо в романтическом детективе восточной сказки.

Аладина схватила стража. Аккорд. Темнота. Аккорд. Свет. На просцениуме опять небольшая сцена. Диалог хитрого Гадателя и подлеца Визиря на фоне занавеса, который висит на красных кольцах, проткнутых длинной золотой палкой. Аккорд. Темнота. Аккорд, Свет. И перед нами прикованный к камням тюремной ямы Аладин. Вверху, на краю ямы, старик стражник. К нему подходит закутанная в покрывало Будур. Мизансцена еще острее. Наклоненная голова Будур. Косы свесились вдоль каменной стены ямы.

– Юноша, ты знаешь, кто я?

– Я узнал бы тебя под сотнею покрывал. Ты царевна Будур.

– Старик, пропусти меня!

– Не смею, госпожа.

Будур откидывает покрывало:

– Повинуйся, раб.

– Повинуюсь, царевна.

Гремят железным звоном замки и щеколды решетки, и царевна входит в тюрьму.

Таким образом, физическое место действия «Волшебной лампы Аладина» – это две прямые двух планов. Переднего и повышенного заднего.

Изображенные места действия меняются, рассекаясь игрой на просцениуме. Счет сюжетных эпизодов ведут секунды темноты.

Пять прямых

Но можно ли считать, что двухплановая ширма это предел

необходимости для всякого сюжета, всякой темы, всякой идеи?

Конечно, нет.

Художнику Владимиру Николаевичу Мюллеру, работавшему над спектаклем «Ночь перед рождеством» Гоголя в инсценировке Евгения Вениаминовича Сперанского, нужно было создать образ Диканьки. Заснеженного села в рождественскую ночь. И Мюллер предложил сделать шесть планов: просцениум и пять возвышающихся одна над другой грядок, изображающих сугробы.

По обеим сторонам каждого плана он поставил пирамидальные тополя и хаты, а на последнем – церковку. На каждом плане и хаты и тополя перспективно уменьшались, а церковка была совсем маленькая, и молящиеся выходили из нее тоже совсем маленькие. Сантиметров по десять. Расходились в стороны, заходили за хаты, а из-за следующих хат выходили дублеры, большего размера, и опять расходились в стороны. И снова выходили, увеличившись в размере.

Несли рождественские звезды. Пели колядки: «Ирод царь за Христом гонявся. Вин за ным дуженько гонявся. На сидельци не сдержався, серед шляху обырвався, тай упав на шлях, тай упав на шлях». А планом ниже шли другие колядующие, еще большего размера, и пели другую колядку. И колядки путались, переплетались, наслаивались. Возникал образ большого праздничного села.

И пять планов становились не трюком, не нагромождением, а образом. Не «гениальным» фантазерством, а талантливой фантазией «в законе» сюжета, в образной логике.

А другая тема, другая идея, другой сюжет, если только фантазия «в законе», могут родить совсем новые места действия, не похожие ни на двухплановую ширму «Волшебной лампы Аладина», ни на пятиплановую «Ночи перед рождеством».

Так как рассказ свой я веду не в хронологическом порядке возникновения наших спектаклей, а в порядке рассмотрения различных тем, мне придется вернуться к некоторым из тех спектаклей, о которых я уже рассказывал, но ничего или почти ничего не говорил об их конструктивном решении. Об их «местах действия».

Трансформация физического места действия

Я рад, что наш театр начался с нуля. С полного нуля. Ни сцены, ни зрительного, ни репетиционного зала, ни столярной мастерской, ни мастерской кукол. Ничего. На все про все – одна комната. Не очень-то большая. Пять актеров, три музыканта, два или три рабочих сцены. Как я уже говорил, всего человек десять-

двенадцать. Правда, иногда мы играли на сцене Театра юного зрителя, находившегося в том же здании Центрального Дома художественного воспитания детей, что и наша комната, на двери которой, как вы знаете, красовалась маленькая зазнайская дощечка с надписью «Центральный театр кукол».

В этой комнате мы и делали кукол и репетировали. А играли в Домах пионеров и школах Москвы и Подмосковья. Чаще всего кукол и декорации мы таскали на своих плечах. Значит, «место действия» должно было быть предельно портативным, легко пакуемым и могущим возникать в любом помещении, в любом школьном зале, даже если потолок в нем висит над самой головой.

Эта вынужденная портативность и необходимость показывать спектакли в любых условиях заставляли нас быть прежде всего изобретательными.

И, может быть, в этот «бесстационарный» период нашего театра мы сделали наибольшее количество находок. Причем находок по-настоящему творческих.

Вот прошло уже почти полвека, а я не только с удовольствием, но даже с некоторой завистью вспоминаю такие наши первые спектакли, как «Джим и Доллар», «Поросенок в ванне», «Пузан».

Посмотрите на фотографию декорации «Джима и Доллара», созданной художницей Татьяной Борисовной Александровой.

Как видите, место действия по высоте ширм трехплановое и состоит из ряда фанерных щитов. Первый план пониженный и не широкий (за ним играли сидя). В нем рама, в которую сзади вдвигались надписи – названия картин: «Америка», «Африка», «Италия», «Польша», «СССР».

Это переднее пониженное место действия выступает, представляя собой как бы просцениум. Глубже и сбоку – два повышенных щита, а сзади между ними сумма поворачивающихся планок. Стороны планок разного цвета, и путем простого одновременного их поворота фон, на котором играют куклы (на первом плане), меняет цвет и становится то серым, то желтым. У боковых щитов откидывающиеся плоскости. Если их развернуть фронтально, то между щитами можно повесить качающиеся волны. Тогда это море. Третий план состоит из двигающихся щитов, которые могут опускаться и подниматься в любом порядке.

Теперь вам легко представить, как просто можно было менять изображаемое место действия. Менять под музыку. На глазах ребят. Сам переход из одной картины в другую становился интересным, превращаясь в зрелище.

Симультанная ширма

Совсем по-другому той же Александровой было организовано место действия спектакля «Поросенок в ванне».

Опять посмотрите на фотографию. Перед вами фасад небольшого дома. Перед домом – забор с калиткой. Фактически дом этот состоит из нескольких стоящих друг за другом плоскостей разной высоты, нескольких планов, из-за которых можно показывать кукол. Физические и изображенные места действия постоянны и слиты в единый образ жилого дома.

Из калитки выходил дворник (не кукла, а человек), садился на лавочку рядом с урной и рассказывал о жильцах разных квартир. Жильцы (куклы) входили в подъезд дома по первому плану. Если кто-либо из них жил на втором или третьем этаже, то мы видели, как поднимался светящийся лифт.

Во время рассказа дворник вынимал окна, показывая жизнь обитателей квартир. Сняв стенку с двумя нижними окнами, он комментировал поведение жильцов, живущих в первом этаже. Если снять следующую по высоте стенку, то возникнет новый, еще более повышенный план. На этой же высоте оказались жители левой квартиры второго этажа. Над вторым этажом – желоб крыши, и кошка могла вылезти на него из окна чердака. На этой же высоте находилось и единственное окно третьего этажа, а на крыше могла сидеть та же кошка или ворона.

Мы насчитали с вами пять различных по высоте мест действия, пять грядок, но есть еще и шестая – это труба дома, и седьмая – из урны, стоящей около лавочки, тоже вылезала кукла.

Это было очень интересно, и я все время прошу автора, Сперанского, композиционно сохранив прием, написать новую пьесу. Уж очень жаль не играть в этом действительно кукольном доме. Мне кажется, что Евгению Вениаминовичу было бы не так уж трудно сделать эту вполне закономерную трансформацию пьесы, тем более что в свое время он сделал куда менее закономерную трансформацию одной из картин, вызванную не творческой, а анекдотично финансовой необходимостью. Дело в том, что вначале пьеса эта называлась «Поросенок Ваня». И когда спектакль был уже готов и из типографии принесли афиши, выяснилось, что наборщик, не разобрав текста заглавия, набрал абсолютно неожиданную и сперва рассмешившую, а потом напугавшую нас строчку: «Поросенок в ванне». Что делать? Тираж тысяча экземпляров. Театр был тогда бедным, да и на чью фамилию «списать» затраченные на печатание афиши деньги? У кого из зарплаты их вычесть? Даже месячного оклада директора не хватит. «Евгений Вениаминович! Напишите нам, пожалуйста,

еще одну сцену. Это ведь и на тему спектакля ляжет. Неопрятные, неряшливые люди. Держат поросенка в ванной комнате». И Сперанский согласился и написал. Очень хорошая получилась сцена.

Может, он и теперь согласится. Перепишет всю пьесу. Прием оставит прежний. Это ведь хороший ключ. Таким ключом много дверей, много сюжетов и много тем открыть можно. А ключ в искусстве – это находка. Когда Пушкин подсказал Гоголю «Ревизора» – это ведь тоже был только ключ.

По кругу

В главе «Ошибки, ошибки и ошибки» я в качестве одной из таких ошибок назвал постановку «Пузан». А в этой главе буду говорить прямо об обратном. О том, как много дал нам этот «Пузан», как много открытий и находок он нам подарил.

Относится эта постановка все к тому же «бесстационарному» периоду. Не могу сейчас догадаться, откуда возникла у нас идея круглой ширмы, но не родиться, может быть, она и не могла. Ведь фактически короткая фасадная прямая трехгранной «петрушечной» ширмы является частью ломаной линии.

Зрители неизбежно располагались, как бы обнимая собой ширму. Только самые центральные зрители видели одну короткую прямую, все же остальные, находившиеся левее или правее центральной оси, видели две стороны ширмы (сзади ширмы никто не смотрел, так как она либо примыкала к стене стоящего во дворе дома, либо завешивалась тряпочкой). Кукольник учитывал такое расположение зрителей, и поэтому куклы часто действовали и на боковых сторонах ширмы.

А теперь, если представить себе эти три грани как бы хордами воображаемого круга, то идея сделать ширму полукруглой либо круглой напрашивается сама собой. К этому надо прибавить, что зрители на наших выездных спектаклях всегда садились очень широко, как бы обнимая нашу ширму. Только центральные зрители воспринимали фасад нашей установки правильно. Боковые видели его наискосок и, значит, невольно чувствовали себя ущемленными.

Естественно, что выпуклая ширма, грядка которой – часть эллипса или полукружие, как бы уравнивает, хотя бы психологически, права зрителей. При умелом построении мизансцен каждый зритель сможет ощущать себя «фасадным». Ну а уж от полукружия до полного круга рукой подать.

Эта идея и родилась у нас впервые и осуществилась в нашем пятом по счету спектакле «Пузан», а затем перекочевала в такие

«классические» для нашего театра спектакли, как «По щучьему велению», «Кот в сапогах», «Веселые медвежата».

У круглой ширмы оказался просто кладезь возможностей. Физическое место действия – вроде как бы одно и то же одновысотное, одноплановое полукружие, а изображенные места действия могут оказаться абсолютно разными. Так оно и получается во всех перечисленных спектаклях. И раз все они рождены «Пузаном», я и расскажу вначале про «Пузана». Прошу при этом не забывать, что смысловую оценку этого спектакля я дал очень невысокую. На три с минусом, может, чуть больше. А вот оценку творческих находок надо, вероятно, дать пять с тремя плюсами.

Трансформация изображенного места действия

Как вы помните, сюжет этого спектакля состоит в поисках сбежавшего из клетки медведя. Пузан (так зовут медведя) бродит по городу, ища пристанища, а в поисках Пузана ходят по тому же городу разные люди. Двое ребят, милиционер, пожарник, лентяй Федя (тот, что не закрыл клетку). Кроме того, от медведя бегают: старушка, заведующий магазином, мальчик – чистильщик башмаков.

Итак, все ходят или бегают взад-вперед. Значит, нужно, чтобы они бежали откуда-то и куда-то, иначе говоря, все время должно меняться не физическое (оно всегда полукружие), а изображенное место действия. Мы – Борис Владимирович Сахновский и я – были одновременно и постановщиками и художниками спектакля. И вот мы придумали поставить в центре круга на штыре вращающийся город. Но как сделать, чтобы он был не вращающимся домом, поворачивающимся разными сторонами, а действительно городом со многими совершенно разными домами? Как создать разные изображенные места действия: жилые дома, палисадники, аптеку, магазин, почту? Ну, одним словом, разные признаки разных мест действия? Ведь только тогда мы поверим, что потерявшийся медведь действительно бродит по городу и что самостоятельно найти дорогу домой не может.

Чтобы создать трансформирующийся город, мы сделали три одинаковых ящика без дна и крышек, плотно соединили их звездообразно торцами друг к другу (это видно на рисунке) и посадили на вертикальный стержень, укрепленный в середине ширмы. На стенках ящиков мы нарисовали фасады разных домов.

Если вертеть всю эту ящичную конструкцию, то получится шесть разных изображенных мест действия: три заключенных в

секторах между ящиками и три, если каждый ящик ставить торцом к зрителю. Ведь торцы эти могут быть разными и по цвету и по форме окон или дверей, изображая склад, или магазин, или парадный подъезд.

Внутри каждого сектора, между каждыми основными домами мы прикрепили перекидывающиеся плоскости, с двух сторон которых нарисовали разные фасады. Если перекидывать такую «страницу» с одного дома на другой, то получится два варианта дома, опять-таки разных и по рисунку и по цвету. В одном из секторов мы сделали складывающийся палисадничек. В одном из ящиков сделали сквозную решетку, и получилась клетка. В ней и находился медведь до того, как его упустил заснувший Федя. В дальнейшем клетка нам была уже не нужна, и мы ее загораживали перекидной плоскостью, превращая в фасад дома.

В один из ящиков мы вставили второй, меньшего размера, в этот второй вставили третий, еще поменьше, а в него церковный купол. Если палочкой снизу выпихнуть второй ящик, получится двухэтажный дом. Если выпихнуть следующий, получится дом в три этажа, а если выпихнуть купол, получится церковь. Таким образом из одного ящика получалось четыре изображенных места действия.

В образовавшееся на стыке ящичных торцов пространство мы тоже поместили выдвигающуюся «архитектуру» – новое изображенное место действия.

Все время меняясь, этот трансформирующийся городок мог вращаться то в одну, то в другую сторону. Медведь оставался на месте, покачиваясь или подпрыгивая, а мимо него город либо проплывал, если медведь «шел» медленно, либо вертелся с предельной скоростью, если медведь от кого-нибудь убегал или кого-нибудь догонял, оставаясь в физическом месте действия на одной точке окружности и «мчась во всю прыть» в изображенном месте действия мимо разных улиц, домов, углов, палисадников вертящегося города.

Начинался спектакль небольшим монологом актера в клоунском костюме, а кончался выходом этого же актера, который говорил детям, что Пузан уже поправился, и спрашивал, не хотят ли они его видеть. Дети, конечно, кричали «Хотим, хотим!», и тогда клоун подымал материю, которой была завешена ширма, и там за решеткой стоял огромный живой медведь – актер в маске и медвежьей шкуре. Это было забавно, хотя, конечно, основной и очень большой находкой был трансформирующийся город, и один он уже оправдал бы постановку этого спектакля.

Была и другая находка. Менее заметная, но не менее принципиальная. Она не имеет отношения к месту действия, и

поэтому я расскажу о ней в другой главе.

Примитивная фантазия

В главе «Ошибки, ошибки и ошибки» я говорил об ошибочности постановки пьесы «Братья Монгольфье». Но не только тем, что мы взяли для постановки неточную пьесу, ограничилась наша ошибка. Не меньшую ошибку мы совершили в организации места действия.

Нами владела не фантазия, а фантазерство. Не логика, рожденная сюжетом, а логика некоего символа.

Шар братьев Монгольфье – это огромный бумажный шар, наполненный горячим дымом (впервые он взлетел в июне тысяча семьсот восемьдесят третьего года в Авиньоне).

Ага, решили мы (художник Татьяна Борисовна Александрова и я – режиссер спектакля), раз речь идет об изобретении воздушного шара, значит, наиболее правильно и эффектно будет сделать и занавес и портал тоже в виде большого воздушного шара.

Соорудили большую плоскость портала – небо с облаками, В этой плоскости вырезали дыру по контуру воздушного шара. Сделали несколько металлических дуг, обтянули их материей и поместили все это в дыру портала таким образом, чтобы на фоне изображенного неба получилось выпуклое полушарие. Две средние дуги сходятся, и если их разомкнуть и раздвинуть в стороны, то они раскроют круглую дыру. Нижняя часть дыры, так сказать, «заширмлена». На ее грядке происходило действие. Смыкающиеся стороны полушария стали занавесом. Все с точки зрения «образного решения», казалось бы, правильно. Но именно потому, что родилось оно от довольно-таки примитивной идеи (раз, мол, про воздушный шар, так пусть и занавес и портал будут изображать шар), а не от проверки всего хода развития сюжета, место действия оказалось предельно неудобным. Раздвигающиеся четвертушки полушария неизбежно наслаивали одну складку материи на другую и очень уменьшили обзор зрителям, сидящим сбоку.

Так как грядка шла не по диаметру шара, а по куда более короткой его нижней части, куклам стало невероятно тесно. И если кое-как на этом отрезке размещалась комната братьев Монгольфье, то площадь, на которой был разложен костер и надувался воздушный шар, превращалась во что-то до нелепости маленькое.

Фантазия, начав работать раньше анализа пьесы, неизбежно стала формальной и завела нас в тупик.

Перспективные находки

Только две находки я вспоминаю в «Братьях Монгольфье», и рождены они не хвастливой фантазией (ах, как мы выдумали!), а фантазией, подсказанной сюжетом.

В сюжете есть поездка короля и королевы и торопливая скачка братьев Монгольфье на конях. Причем необходимо было показать не только сам факт движения, но и его длительность. Как же это сделать, коли вся-то грядка всего полтора метра? Ну проскачут лошади из кулисы в кулису. Если быстро (а надо быстро), так две секунды. Разве это образ скачки? Ну проедет карета из кулисы в кулису. Так она сама вместе с лошадью уже метр двадцать. Сколько же ей остается ехать? Чуть появилась морда лошадки из левой кулисы, как через секунду заезжает за правую. Нет, это никуда не годится. И придумался – то ли художником Александровой, то ли замечательным мастером кукол Солнцевым – удивительный образ поездки.

Посередине сцены дерево с большой кроной. Дерево вертится навстречу движению кареты или скачущих лошадей. Скачут всадники во всю прыть галопом, стоя на одном месте, на фоне вертящегося раскидистого дерева. И хоть дерево-то само, по существу, не меняется, ощущение быстроты и образ мчащихся всадников получились абсолютными. Так же как и карета с быстро вращающимися колесами, запряженная смешной лошадью, перебирающей ногами.

Длительность поездки здесь изображалась верстовыми столбами, которые проплывали перед лошадьми или каретой.

Очень я не люблю хвастливую режиссерскую фантазию, цель которой саму себя демонстрировать, и очень люблю органическую фантазию, пусть даже эксцентрическую, пусть неожиданную, но рожденную функцией пьесы, функцией сюжета. Такой фантазией были рождены мейерхольдовские гигантские шаги, на которых взлетали влюбленные Петр и Аксюша в «Лесе» Островского. Такая фантазия создала и великолепные скульптуры качающихся лошадей, на которых скакали бешеные в своем своенравии Петруччо и Катарина в «Укрощении строптивой», поставленном Алексеем Поповым в Театре Советской Армии, и портики спектакля «Лизистрата» на вертящемся кругу в Музыкальной студии МХАТ.

«Братья Монгольфье» были поставлены раньше «Пузана», и мне кажется, что, если бы художник не выдумал вертящееся дерево, не пришло бы нам в голову выдумать вращающийся город, по которому бродил заблудившийся медведь.

Вторая наша находка в спектакле «Братья Монгольфье» – это

летящий воздушный шар. Как же ему улететь, если, надувшись от «горячего дыма», он заполонил собой чуть ли не все место действия? Просто поднять на веревочке вверх, чтобы скрылся за верхним обрезом портала? Так разве это полет? И мы направили его наискосок. Он скрылся за левым полукружием портала. Вылетел оттуда вдвое меньшим, залетел за башню, появился из-за нее еще меньшим и, наконец, улетел вверх.

Я с неохотой вспоминаю о спектакле «Братья Монгольфье», но вращающееся дерево и уменьшающийся воздушный шар вспоминаю с благодарностью.

Обе находки очень пригодились нам в других спектаклях. Не будь уменьшающегося воздушного шара, может быть, мы и не придумали бы сделать в «Пузане» маленькую старушку, залезшую на колокольню, – тем самым «доказав» высоту этой колокольни. Не сделали бы уменьшающихся на каждом плане жителей Диканьки, о которых я писал, или малюсенького Аладина на балконе золотого дворца.

Не забыть бы об актере

Но придумывать место действия художникам нашего театра бывает необходимо не только для кукол, но и для актеров, которые находятся в том или ином взаимодействии с этими куклами.

Для того чтобы две куклы разошлись между собой на одном и том же плане или станцевали польку, достаточно расстояния в двадцать – двадцать пять сантиметров. Но под каждой куклой находится как минимум один актер. А бывает и два, и больше. Это зависит от тех движений головы, рук и ног, которые необходимо произвести кукле. Даже если всего по одному актеру, так все равно в двадцати пяти сантиметрах не разойдешься. Нужно по крайней мере пятьдесят-шестьдесят, а то и метр. Об этом художник должен знать и думать. Он обязан представлять себе не только движение кукол в пространстве, но еще и движение того механизма, который создает это движение, управляет им. А таким «механизмом» является актер. И если куклы появились на втором плане, то мало думать только о высоте этого видимого зрителем плана. Необходимо думать еще и о той повышенной площадке, по которой будет двигаться актер. Думать не только о ее высоте, а и о ширине. Ведь на ней тоже могут оказаться не один и не два, а несколько актеров. Ну а если этих планов пять, как в «Ночи перед рождеством» или «Поросенке в ванне»? Тогда возникает целая лесенка площадок, да еще с перилами, чтобы актеры не упали.

Если художник думает только о внешнем образе спектакля и решает его вне конструкции, то быть художником театра кукол он не может. Потому что конструкция не только влияет на художественный образ, но часто и определяет его.

На том же кругу, да разное

И в то же время конструктивное решение места действия, как бы оно ни влияло на место действия изображенное, это только старт, только начало работы художника. Оно как распаханное поле, на котором можно сеять. И вырастет то, что посеешь. Овес так овес, кукуруза так кукуруза. На одном и том же физическом месте действия можно создать абсолютно разные изображенные места действия: и кухню, и лес, и дворец, и школу.

Четыре спектакля в нашем театре играются на круглой ширме. Но это совершенно разные спектакли, и изображенные места действия возникают на одинаковых ширмах абсолютно разные, хотя конструктивное, физическое место действия очень сильно повлияло на художественный образ каждого из них.

О том, как выглядели изображенные места действия «Пузана», вы знаете. Ну а как же выглядели места действия на такой же круглой ширме в спектакле «По щучьему велению»? Совершенно по-другому, потому что «Пузан» – это эксцентрическая бытовая комедия и действие происходит в современном советском городе, а «По щучьему велению» – это старая народная русская сказка, и действие ее происходит на реке у проруби, в зимнем лесу, в деревенской избе, в царском дворце. В «Пузане» можно было в середине круглой ширмы выстроить вращающийся город. А тут-то что выстроишь, коли то речка, то лес, то дворец? Никакого конструктивного «коллажа» не придумаешь.

И мы (мы – это художник Вера Николаевна Терехова и я, который был и сохудожником и постановщиком) выдумали солнце. Поставили это солнце на стержень (такой же центральный стержень, как и в «Пузане»). Руки у солнца сделали раздвижные и дали ему в эти руки кусок материи. Даже не один, а два. С одной стороны синий, с другой – красный. Смотря какой стороной солнце повернешь. Если поднять солнце и полностью раздвинуть руки, то по диаметру круга получится как бы синий задник с улыбающейся золотой рожей в середине. Если руки сложить и опустить солнце, то нет ничего. Пустота. Если снова поднять солнце и повернуть красной материей к зрителю, то получится, будто смеющееся золотое солнце золотыми руками держит поперек всей ширмы красный занавес. Сказка? Сказка.

Смешная? Смешная. Совсем не похожа на «Пузана»? Ничем не похожа. Физическое место действия одно и то же, а изображенные – другие. Солнце поворачивается. Но и круг тоже может вертеться. Это уже по конструкции отличается от «Пузана». Если солнце держит свой красный фартук поперек круга, сзади можно в это время ставить красно-золотой (такой же золотой, как солнце) трон и повернуть круг. И трон выедет на зрителя. И снова сзади поставить трон. И второй трон выедет на зрителя. Первый продвинется дальше, и по двум краям красного фартука со смеющимся солнцем посередине будут стоять два трона. Лубок? Лубок. Так ведь и вся сказка лубочная. А чтобы она была по-лубочному яркая, надо фоном для локальных по цвету тронов, костюмов, «фартуков» сделать «ничто», решительно не имеющее никакого цвета.

Вспомните лубочные картинки. На грязно-белой бумаге отпечатана примитивная гравюра. И вот на этом бело-сером пустом листе лежат локальные по цвету краски. Синяя, зеленая, красная, желтая. На небе, на птицах, на рубахах богатырей. Раскрашено кое-как. Наспех. Вовсе не стремясь прорисовать краской юбку или платок. Лишь бы пестро. Пестро – значит, красиво. Хоть и стоит на копейку дороже. И действительно красиво. Есть семь огромных томов народных картинок, собранных Ровинским. Это библиографическая драгоценность.

Мы постарались добиться той же лубочной красоты. Наша ширма сделана из сурового холста, и задник такой же серохолщовый. А куклы и солнце – локально разноцветные. Удивительно яркий получился спектакль. Я пишу о нем в таких восхваляющих его выражениях потому, что действительно очень его люблю. Он действительно наша «Чайка».

Мы играем этот спектакль больше сорока лет. Так сколько же сотен тысяч ребячьих глаз впитало блеск нашего солнца, синеву нашего ситцевого неба, золото наших тронов? Сколько ребячьих сердец забилось от волнения и радости, когда «по щучьему велению» начала плясать царевна Несмеяна, сколько ртов засмеялось, когда по тому же «щучьему велению, моему прошению» сами собой рубились дрова и складывались в Емелины сани. Сколько ребят научились радости, доброте и справедливости?

На такой же цилиндрической ширме, с тем же диаметром вертящегося круга решен художником Борисом Дмитриевичем Тузлуковым спектакль «Кот в сапогах». Место физического действия опять то же самое, а пьесы предельно разные. В одном случае русская народная сказка, в другом – французская литературная. В одном случае балалаечно-гармошечная, в другом

– то клавесинно-церемонная, то охотничье-трубная.

В центре ширмы Тузлуков поместил выдвижную конструкцию с раздвигающейся занавеской посередине и двумя створками по бокам. Раскрываясь полностью, эта конструкция перегораживает пространство ширмы по диаметру, а когда центральная занавеска раздвигается, за ней возникают разные места действия. То стена с воротами и мельницей за ними, то дом с двумя дверьми и двумя окошками, из которых высовываются портной и сапожник, то жилище людоеда. Кроме того, вся конструкция может опуститься, и тогда по кругу несутся, трубя в рога, охотники вдогонку за оленями и медведями, а навстречу им мчатся деревья.

В спектакле «Веселые медвежата» как бы объединены оба принципа конструкции – «Пузана» и «По щучьему велению». Первым художником этого спектакля была Вера Николаевна Терехова, а возобновление с новыми декорациями и новыми куклами сделано художницей Мариной Алексеевной Соколовой.

Конструкция осталась та же. В чем же принцип этой конструкции? В том, что элементы декораций, вращающиеся вокруг центрального стержня, конструктивно связаны с внешним кругом. Их вращение объединено. Объединено жестко.

В первом акте в центре стоит рубленая деревенская изба. В избе дверь. Если вся конструкция повернута дверью в сторону зрителя, то видно, как веселые медвежата выходят из двери, как дедушка приносит корыто и наливает в него воду для умывания, как медвежата вместе с дедушкой делают гимнастику, как бабушка раздает им миски с едой и как весело они едят длинные макароны. Но перед тем как разбудить медвежат, дедушка осматривает все свое хозяйство. Обходит избу по кругу. Физически-то он никуда не идет, а только покачивается, а изба поворачивается последовательно всеми своими сторонами. Он проходит мимо ласточкиного гнезда под застрехой, выясняя: «Птички встали?» – и ему веселым писком отвечают птенцы; мимо маленького прудика: «Рыбки встали?» – «Встали»; мимо улья: «Пчелки встали?» – «Встали». В дальнейшем все эти четыре изображенных места действия обыгрываются медвежатами, о чем я уже рассказывал.

Во втором акте все физические места действия остаются те же. Те же четыре дуги круга. Но в антракте изба разбирается и вместо нее укрепляются стены комнат. Возникают те же четыре сектора. В каждой стене – дверь. И при повороте круга куклы могут ходить из комнаты в комнату.

Командует образная необходимость

Я описал несколько решений физических мест действия в театре кукол – короткая прямая, длинная прямая, круг, одноплановая ширма, двуплановая, многоплановая, трансформирующаяся, – но если меня спросят, какое же из всех возможных физических мест действия мне кажется лучшим, я отвечу: любое, вызванное образной необходимостью решения темы и сюжета.

Наш спектакль «Маугли», декорации к которому были сперва сделаны по эскизам Тузлукова, а потом по эскизам Спешневой, решен в обоих случаях как многоплановый, причем эти планы не постоянны, а меняются и по горизонтали и по вертикали.

По двум рельсам движутся планы как таковые – скалы, стены, статуи мертвого города, хижина. Некоторые из них поднимаются снизу на движущихся площадках пола нашей сцены, а на штанкетах опускаются деревья и лианы. Перемены происходят за натянутым во весь портал тюлем, на который из ложи осветителей проецируются заросли джунглей. Естественно, что такое решение спектакля могло родиться только на стационарной, хорошо оборудованной сцене и вызвано необходимостью выразить сказочную романтику сюжета и поэтическую героику темы.

Герои пьесы Владимира Лифшица и Ирины Кичановой «Таинственный гиппопотам» тоже звери. Там есть и Лев, и Удав, и Кролик, и Обезьяна, и Крокодил. Это тоже сказка, но в ней нет ни эпичности, ни романтической героики. Она смешная, веселая. Сюжет построен на каламбурном недоразумении. На том, что львенок Лева ищет кого-нибудь, кто стал бы его другом. В этом ему старается помочь бегемотик Боря. Жираф Жора говорит, что если они найдут гиппопотама, то он и станет Левиным другом. Они ходят и ищут. Их чуть было не задушил удав, чуть было не проглотил крокодил, во всякие они попадали ситуации, а в конце выяснилось, что гиппопотам – это то же самое, что бегемот, и что Боря-то и есть самый настоящий друг.

Для таких смешных приключений нечего было городить многоплановые джунгли. Образная необходимость диктовала прозрачное, легкое, простое, но непременно забавное и веселое решение. Вот почему та же самая Спешнева, которая оформляла «Маугли», здесь все построила на одной прямой и каждый эпизод отметила смешным и очень красивым занавесом из огромных движущихся пушистых цветов. Поставил этот спектакль Владимир Кусов.

И опять-таки на одной, но только очень длинной прямой Спешнева решила спектакль «Дон Жуан-76» (77, 78, 79... цифра эта каждый год меняется, так как обозначает она понятие

«сегодня»). События, происходящие в этом спектакле, – это цепочка абсолютно разных эпизодов в разных местах действия. Испания шестнадцатого века, ад, современная Америка, Россия, Италия, Восток, экзотический остров, Мексика, Япония и снова Испания. Чтобы понять причину возникновения всей этой калейдоскопической географии, нужно знать, зачем мы поставили «Дон Жуана».

«В начале бе слово» – вначале родилась мысль. Довольно простая. Когда в искусстве возникает какое-то направление – это понятно и закономерно, когда в искусстве возникает мода – это дурно. Если почва произведения искусства удобрена модой, цветы на ней вырастают хилые – ни цвета, ни запаха.

Когда появились такие мюзиклы, как «Вестсайдская история» или «Моя прекрасная леди», – это было хорошо, но, когда мюзиклы стали модой и расторопные драматурги и композиторы начали превращать в мюзиклы буквально что угодно, вне зависимости от характера, стиля, сюжета или даже темы литературного произведения, это превратилось в некоторое бедствие. Куплетики, дуэтики, квартетики, танцы сольные, танцы парные, танцы массовые взялись по кусочкам разрывать законченные, цельные по своей форме повествовательные или драматические произведения, чаще всего более чем уважаемого, но, на его беду, давно умершего автора. Важно, чтобы герои время от времени танцевали и пели. Все равно, по какому поводу. Любят – поют, убивают – поют, умирают – поют. Попоют, потанцуют, поговорят, опять попоют, потанцуют и опять поговорят, абсолютно не думая, хотел бы или не хотел этого родной отец и сюжета и темы произведения – изначальный автор.

Когда мне сказали, что какой-то композитор собирается делать мюзикл по роману Достоевского «Идиот», я понял: пора действовать. Пора высмеивать моду на мюзикл. И если спектакль «Необыкновенный концерт» высмеивает штампы эстрады, спектакль «Говорит и показывает Государственный центральный театр кукол»

смеется над штампами телевидения (об этом спектакле я еще буду говорить), то сам бог велел высмеять штампы мюзиклов.

Хотелось, конечно, чтобы это была сатира не на один какой-то вид мюзикла, а на многие, вне зависимости от того, относятся ли они к театру или к кино. Лирический, гангстерский, романтический, экзотический, фольклорный, сюрреалистический, вестернский, эротический. Значит, это требует суммы вполне законченных сюжетов, желательно – в разных местах действия, в разных странах. Значит, это обозрение. Хорошо, если герой пройдет сквозь все эпизоды, будет стержнем, на который они

нанижутся. Желательно, конечно, чтобы герой был, так сказать, классический – это тоже один из штампов мюзиклов.

Я рассказал вам весь ход моих мыслей от первой посылки – сатира на мюзикл. И довольно естественно, что размышления мои привели меня к имени героя – Дон Жуан. Лучше не придумаешь. Куда уж классичнее. Даже те, кто никогда ничего не читал про Дон Жуана, знают, кто он такой. Дон Жуан – это очень красивый мужчина, который губит женщин, отчего они счастливы. Значит, Дон Жуан должен идти сквозь все виды мюзиклов, из страны в страну, из одних музыкальных форм в другие и по возможности в каждой стране губить женщину. Во всех случаях персонажи должны петь, что они у нас и делают. Пронзенный шпагой Командор поет. Донна Анна с Дон Жуаном перед поцелуем поют. Ковбои убивают друг друга, а недоубитые лошади поют (квинтет). Японец, увидев измену жены, делает харакири, а его жена, увидев это, вешается и даже в повешенном виде поет прощальную арию. Но чтобы мюзикл имел настоящий успех, он должен быть иностранным, и поэтому все наши герои говорят на «иностранном», а точнее – на никому не понятном языке.

Все мною рассказанное утряслось не сразу. Спектакль в том виде, как он играется, – это результат работы, в которой согласованно участвовали многие. Авторы сюжета – Василий Ливанов и Гарри Бардин, автор «иностранного» языка – Зиновий Гердт, композитор – Геннадий Гладков, два постановщика – я и Владимир Кусов и, наконец, художники Алина Спешнева и Владимир Гарбузов.

Я закончил перечисление художниками, потому что весь рассказ о создании «Дон Жуана» мне понадобился для того, чтобы подойти к теме этой главы – в данном случае к решению географической цепочки изображенных мест действия.

Раз уж это насмешка над модой, над штампами моды, то нужно было и в образной пластике тоже высмеять определенные штампы.

Ни в одной картине нет объемных декораций. Все плоское – и кусты, и дома, и «падающая» Пизанская башня, и статуя Командора, и католический храм, и даже котел с грешниками. Но все это не писанные пратикабли, а увеличенный фотоколлаж, также являющийся модой.

Смена картин осуществляется тоже модным методом – через темноту и мигающие зайчики света, которые превращают видимое перемещение элементов декорации в мелкое «дрыгающее», как бы покадровое движение. После темноты сразу загорается задник, то сплошь желтый, то сплошь синий, то зеленый. А бывает, что на него проецируются небоскребы, или

облака, или огромные тени от кукол.

Иначе мы не могли

Чтобы закончить главу, названную «Место действия», я должен рассказать о самом большом нашем спектакле, в котором занято шестьдесят кукловодов, а места действия – и физические и изображенные – охватывают не только саму сцену, но и весь зрительный зал. Спектакль этот – «Три Толстяка», по повести-сказке Юрия Олеши. Как и «Дон Жуан», выдумывался он сообща. Чуть ли не ежедневно встречались в моем кабинете авторы инсценировки (Роман Сеф и Владимир Штейн) и вся постановочная группа. На это «выдумывание» ушло куда больше времени, чем на репетиции. Встречи шли, что называется, с переменным успехом, и часто случалось так, что мы бывали просто в отчаянии от невозможности найти ключ к решению будущего спектакля.

Происходило это прежде всего потому, что само произведение Олеши многосложное и могло бы казаться внутренне противоречивым, если бы именно в этих жанровых противоречиях не скрывалась его особая острота.

События развиваются в какой-то выдуманной европейской стране, по внешним признакам похожей на Италию прошлого века. Правят этой страной Три Толстяка, три диктатора. У них нет наследника. По их приказу наемники крадут двух детей – брата и сестру, мальчика Тутти и девочку Суок; мальчика берут во дворец и поручают придворному воспитать его волчонком, чтобы он был так же безжалостен, как они. А чтобы он не скучал по сестре, которую отдали в бродячий цирк, заказывают для него заводную куклу, похожую на Суок. Это в дальнейшем позволяет девочке под видом куклы наследника проникнуть во дворец, раздобыть ключ от зверинца и освободить из заточения вождя народного восстания Просперо.

Я рассказал только одну линию сюжета, но он многослоен, и трудности для инсценировщиков, художника и постановщиков состояли не только в том, как развернуть этот сюжет в зрелищном действии кукол, но главным образом в том, как решить многоплановость произведения Олеши.

По теме «Три Толстяка» – это романтическая героика, по сюжету – приключенческий детектив, а по решению сюжета – это и сатира и эксцентрика. Буффонная эксцентрика.

Продавец воздушных шариков, подхваченный ветром, летит на связке этих шариков и, пролетая над садом Трех Толстяков, падает прямо в огромный праздничный торт. Друг Просперо –

цирковой гимнаст Тибул, спасаясь от преследователей, лезет по водосточной трубе, бежит по крышам, спускается в каминную трубу и оказывается в комнате доктора Гаспара. Для того чтобы спасти Тибула, доктор Гаспар красит его в черный цвет, превращая в негра.

Как решить всю эту героическую буффонаду?

И нам захотелось использовать все технические возможности не только сцены, но и зрительного зала.

Наш зал построен так, что его стены, состоящие из суммы деревянных щитов, могут смыкаться, полностью закрывая портал, а каждый отдельный щит может опускаться или подыматься, открывая или закрывая окна. В каждом окне могут появляться куклы. Мало этого – и в стенах, и в потолке, и в полу находятся репродукторы, и мы можем буквально бродить звуком и по потолку, и по полу, и по стенам.

Вот все эти возможности и решено было использовать в спектакле «Три Толстяка». Поставили мы его вместе с Владимиром Кусовым, а художник – все та же Алина Спешнева.

Основное действие развивается на одноплановой ширме, идущей через весь портал. Декораций как таковых почти нет. На расстоянии метра с небольшим от грядки находится зелено-коричнево-красный занавес, состоящий из восьми матерчатых полос. Через щели между полосами могут выходить куклы, играющие на просцениуме. Если же эти полосы скручивать и раскручивать, то возникнут деревья, если просто сжимать внизу, то получатся расширяющиеся кверху колонны, если раздвинуть все полосы на две стороны, то получится что-то похожее на цирк шапито. Все эти перемены происходят под музыку и сами по себе для зрителей становятся радостью.

В окнах стен зрительного зала сперва появляются трубачи – они начинают спектакль, потом по ходу спектакля в тех же окнах появляются музыканты дворцового оркестра, потом солдаты, стреляющие прямо в потолок в невидимого, но слышимого Тибула. Он идет по воображаемым крышам и поет. Звук движется сперва издалека, возникая где-то около портала, потом все ближе и ближе. Вот он уже в центре зала. «Пли!», выстрел, песня обрывается. «Ага, попали!» Но песня возникает снова и уже подходит к концу зала. «Пли!» Снова на полуслове замолкла песня и снова возникла уже вне зала, где-то в фойе. «Промахнулись, негодяи! За мной, в погоню!» Антракт.

А в последней картине во всех окнах, охватывая зрителя с двух сторон, – большие куклы. Это площадь. Сейчас должны казнить Суок. Бросить ее в клетку на растерзание льву. Место казни – пространство сцены. Народ волнуется, шумит.

(Репродукторы-то по всем стенам.) И когда выясняется, что Толстяков обманули, и не Суок бросили в клетку, а куклу, и не палачи стоят на площади, а герои спектакля – оружейник Просперо и гимнаст Тибул, – весь народ, весь зал хохочет.

«Ваши величества, ваши величества, – кричит капитан Бонавентура, – народ смеется. А когда народ смеется, он ничего не боится. Пора уносить ноги!» И Толстяки бегут под улюлюканье народа и крики: «Долой! Долой!»

Исполнительницы, игравшие Суок и Тутти, выходят перед ширмой, держа своих кукол в руках. Суок и Тутти – брат и сестра. Только сейчас они узнали об этом. Они живы и счастливы. Вслед за ними выходят другие актеры, тоже со своими куклами. Окончен спектакль, в котором и физические и изображенные места действия охватили весь зал.

Глава двенадцатая
Человек и кукла

Но бывают случаи, причем их не так уж мало, когда художнику нужно готовить место действия не только куклам и не только актерам, ведущим кукол, но и актерам, в руках которых нет никаких кукол, а в то же время обойтись без них часто абсолютно нельзя. Потому что они связаны со всем кукольным представлением так органично, что оторвать их невозможно.

Начну с моих детских воспоминаний.

Во дворе

Я шел по московской улице. Вернее, бежал. Мальчишки часто бегут ни с того ни с сего. Бежал по тротуару, обгоняя прохожих, и вдруг остановился. Остановился потому, что услышал какой-то смешной нечеловеческий голос, который что-то неразборчиво сказал. Исходил он, как мне показалось, из обтянутого раскрашенной мешковиной плоского ящика, который нес на ремне через плечо старый человек. Может, он и не был очень старым, но мне-то было лет десять. Смешной голос еще раз пропищал: «Куда идем?» Это я теперь ясно расслышал. Старик шлепнул рукой по мешковине ящика, и голос сказал: «Ой». Я перестал бежать и начал шагать в ногу со стариком. Он оказался не один. Рядом шел другой старик, и на его плече тяжело висела шарманка с болтающейся под ней палкой. Оба старика молчали, а голос за мешковиной иногда что-то говорил. Иногда смеялся. Всякий раз замолкая, как только получал шлепок по мешковине. Минут через пять к нам присоединился еще мальчишка, а потом другой. И еще. Набралось, наверное, с десяток. Старики завернули в ворота какого-то двора. Мы, мальчишки, тоже не могли не завернуть. Надо же выяснить, кто там пищит в ящике. Вместе с нами вошли во двор четверо взрослых. По виду люди рабочие. А может, и торговцы. Кто их знает. Во всяком случае, простые люди, небогатые. Двор был земляной, вытоптанный. На него смотрели три двухэтажных деревянных дома и дровяной сарай. Старик стал спиной к сараю. Шарманщик снял с плеча шарманку, подоткнул под нее болтавшуюся «ногу» и начал крутить ручку. Раздалась очень громкая многозвучная музыка, в которой можно было угадать вальс. Сразу открылись четыре окна, а из двух дверей домов появились люди. Чья-то кухарка в фартуке, две довольно древние старушки с палочками и не помню

сколько девчонок. И мальчишки, конечно. Да и в ворота вошли еще какие-то люди. В общем, зрителей оказалось человек двадцать, а может, и больше. Я за народом-то не следил. Мне было интересно, что произойдет с матерчатым ящиком. А произошло вот что: старик снял ящик с плеча, поставил на попа и развернул так, что он стал вдвое выше и вдвое тоньше; потом старик отвернул правую и левую стенку; получился уже не ящик, а ширма.

Все время, пока старик все это проделывал, в ширме кто-то озорно пищал, а старик хлопал по стенкам ладонью и его окорачивал. Когда ширма окончательно образовалась, старик зашел за нее, и совершенно неожиданно над ширмой появилось то, что верещало. Смешная, горбатая, носатая красная кукла. Вернее, существо. Потому что, во-первых, это существо продолжало хохотать, а во-вторых, было живое.

Тогда шарманщик, к тому времени уже переключивший шарманку с вальса на такие же звонкоголосые «Ах вы сени, мои сени», спросил верещавшую куклу: «Кто ты есть?», а кукла не очень внятно и визгливо ответила: «Петрушка». Шарманщик переспросил: «Петрушка?» И кукла теперь уже совершенно явственно подтвердила: «Петрушка» – и захохотала, ударяя деревянным носом по ширме, как молотком. Засмеялся весь двор: и мальчишки, и девчонки, и рабочие, и люди в окнах. И вот тут-то началось удивительное представление. Появился цыган. Продавал лошадь. Она лягнула Петрушку. Пришел «доктор-лекарь», потом капрал. Всех, буквально всех Петрушка лупил деревянной палкой по их деревянным головам. Потом появилась невеста Петрушки. Они целовались и делали очень неприличные движения. Взрослые от восторга ржали, мы, мальчишки, в голос хохотали, а девчонки подхихикивали, подталкивая друг друга локтями. Потом появилась черная мохнатая собака и куда-то уволокла Петрушку.

Представление кончилось. Шарманщик снял картуз и стал собирать деньги со зрителей. Человека два-три кинули в картуз какие-то копейки, да из окна женщина бросила завернутую в бумажку монету. Старик, который был за ширмой, опять сложил ее и, повесив на плечо, двинулся со двора. За ним пошел шарманщик, а вместе с ними и мы, мальчишки, да и часть девчонок тоже. Вывалились из ворот на улицу и сейчас же свернули в соседние ворота, в такой же вытоптанный двор. Из двора во двор, из двора во двор. Я прошел дворов пять, так и не поняв, почему Петрушка такой живой и почему умеет разговаривать, да еще таким смешным голосом.

Все это я понял и узнал куда позже. Когда, как вы помните,

познакомился с Зайцевым и он из двух серебряных царских двугривенных сделал мне пищик. Расколотил двугривенные молотком, превратив их в тонкие лепешки. Вырезал ножницами из этих лепешек две планочки. Одну длиннее, другую короче. Положил между ними тесемку. Загнул края длинной планки, зажав тем самым тесемку, намочил водой и стал учить меня говорить Петрушкой. Надо было положить пищик на корень языка. Прижать к небу. И говорить не голосом, а как бы громким шепотом. С силой пропуская воздух сквозь щель пищика. Я долго и честно старался все это проделывать, но говорить так легко и свободно, как Зайцев, так и не научился.

О Петрушке и о Зайцеве я вам уже рассказывал. Здесь же описал мою первую встречу с Петрушкой только для того, чтобы объяснить неразрывную в данном случае связь живого человека и куклы. Без человека Петрушка играть не смог бы. Во-первых, потому, что переспросы шарманщика и повторы Петрушкой неразборчивых слов делали эти слова понятными. А во-вторых, фактически это был дуэт, построенный по законам общения Белого и Рыжего клоунов. Реплика Белого клоуна – это повод для всех острот и каламбуров Рыжего. Белый в данном случае шарманщик, Рыжий – Петрушка. У двух этих персонажей два изолированных места действия. У шарманщика – площадка двора, у Петрушки – грядка ширмы, три ее грани. В основном действие происходит на фасадной стороне, но частично переходит на левую или на правую сторону. Оба места действия – и шарманщика и кукол – ничего не изображают. Ни одно из них изображенным местом действия не является. Изобразительны только куклы. Шарманщик никого не играет, оставаясь самим собой.

Эти соотношения человека и кукол существуют не только в уличном представлении Петрушки, но и в спектаклях кукольных театров. В том числе и в нашем театре.

«От автора»

Иногда человек присутствует в спектакле только своим голосом. В кино это называется «закадровый текст». В театре это можно назвать голосом «от автора». Этот голос нельзя считать каким-либо изобретением или нововведением современного театра кукол. Наоборот, в старом вертепе и особенно в теневом театре Востока повествовательный текст часто произносился или пелся, а человек, его произносивший или певший, был не видим зрителями. Куклы же как бы иллюстрировали этот текст своим поведением.

Пьесу «Маугли» Нины Гернет по повести Киплинга «Книга джунглей» мы сперва поставили так, как эта пьеса была написана. Сюжет ее был основан на диалогах действующих лиц. Естественно, что диалоги эти опирались на текст Киплинга, но в них отсутствовали многие описанные Киплингом мысли и чувства персонажей, и тем самым во многих местах исчезли мотивы поступков. Они как бы повисали в воздухе.

Вспомните суд над Катюшей Масловой в романе Толстого «Воскресение». Если выкинуть из описания суда мысли и чувства председателя, прокурора, защитника и присяжных, часто не имеющие никакого отношения к разбирательству дела, то не будет понятной вся нелепость и несправедливость этого суда. Немирович-Данченко, поставивший «Воскресение» в Художественном театре, на всем протяжении спектакля сохранил автора. Мысли автора высказывал актер, все время, как бы незримо для персонажей, присутствовавший на сцене. Мысли Толстого и мысли самих персонажей. Не высказанные ими мысли. Удивительный спектакль. Я был на его премьере и потом много раз смотрел его. Роль «от автора» исполнял Качалов. Он не был загримирован Толстым. Одет в обычный домашний костюм. Но в спектакле жили, полностью жили и мысли и чувства Толстого. И толстовский ход изложения этих мыслей и чувств.

«Воскресение» во МХАТе – это настоящий Толстой. В том же театре поставленная «Анна Каренина», целиком построенная на диалогах героев, – это, с моей точки зрения, уже не Толстой. Это только его сюжет. Малая часть Толстого.

Вот так же получилось и у нас в «Маугли». Не Киплинг, а только его сюжет. И мы попросили Гернет написать нам «закадровый текст», основанный на описательном тексте повести.

Этот текст сейчас говорит через репродуктор невидимый зрителями Зиновий Гердт. Для того чтобы стало ясно, как это получается, я приведу часть начального «закадрового текста» спектакля, а потом опишу, что в это время происходит на сцене.

«И вот в первое полнолуние волчья стая вольного племени собралась на скале Совета. Пришел и старый Балу, бурый медведь. Он принадлежал к волчьей стае, потому что обучал волчат законам джунглей.

Багира, черная пантера, сильная как дикий буйвол, тоже пришла на скалу Совета. Она родилась в королевском зверинце Джайпура и никогда не увидела бы джунглей, если бы однажды маленькая дочь смотрителя не открыла ей дверцу клетки.

На вершину скалы вышел Акела, предводитель стаи, самый сильный и умный волк в джунглях».

Собственно говоря, мне вряд ли нужно подробно описывать

происходящее на сцене, это ясно из самого текста. Большая скала. Ночь. Свет луны. Постепенно собираются звери. Сперва волки. Потом огромный медведь. Потом черная пантера и, наконец, на самой вершине, на фоне неба, появляется вожак стаи.

Все это лежит на музыке, медленной, напряженной. Музыка кончается. И тогда на тишине «закадровый» голос говорит: «Сюда, к подножию скалы Совета, принесла Ракша своего нового детеныша».

Только тут возникают диалоги зверей.

Прологом не ограничивается повествовательный голос. Он движется но всему спектаклю, описывая характер бандерлогов, возникновение мертвого города, предательство шакала, чувства Маугли, впервые увидевшего человека и огонь костра, впервые почувствовавшего запахи человеческого жилья, запахи своего детства.

«Авторский» голос и завершает спектакль:

«Под добрым знаком вступил Маугли на новый путь. Навстречу ему прилетел ветер, предвестник дождя, несущего жизнь джунглям и счастье человеку. Маугли шел к маленькой бамбуковой хижине, на пороге которой его ждала Мессуа.

Но здесь начинается история Маугли-человека, а история Маугли-волка окончена».

Темные, застывшие силуэты зверей, глядящих в сторону ушедшего Маугли, становятся графикой на фоне рваных облаков и вспышек молний.

И удивительно! Спектакль без «закадрового текста» казался абсолютным провалом. Ничего или почти ничего не изменили мы ни в мизансценах, ни в тексте персонажей, но, пронизанный повествованием рассказчика, он стал по-настоящему киплинговским спектаклем. Как бы впитал в себя романтический героизм «Книги джунглей».

Через несколько лет мы, уже по другим причинам, повторили этот прием в другом спектакле. Не потому, что захотели как бы скопировать самих себя, а потому, что необходимость «закадрового» голоса возникла как единственная возможность поставить не пьесу, а несколько сказок Чуковского. Спектакль мы назвали «Наша Чукоккала». «Чукоккалой» назывался домашний альбом Чуковского. Родилось это смешное название от соединения двух слов: Чуковский и Куоккала (поселок на Карельском перешейке, где была дача Чуковского). В этом альбоме есть и стихи, и записи, и смешные рисунки. Их писали и рисовали и Репин, и Маяковский, и Горький, и многие, многие гости Чуковского.

В наш спектакль вошли четыре сказки – «Телефон»,

«Бармалей», «Мойдодыр» и «Тараканище». Это стихи. Даже если допустить возможность переложения сюжетов этих сказок в стихотворные драматургические диалоги, так ведь, значит, надо переписывать Чуковского, сочиняя в его манере новые строчки, новые рифмы. Мне это кажется кощунством. Даже всеми признанную оперу Чайковского «Евгений Онегин» я воспринимаю только музыкально, а «переделку» текста Пушкина, сделанную Модестом Чайковским, совсем не могу принять. Из философского, умного, иронического произведения Пушкина исчезла тема, остался только сюжет, отчего он стал просто сентиментальным.

Инсценировка литературного произведения для кино, телевидения или театра мне кажется делом чрезвычайно ответственным. И очень часто я ощущаю ее как спекуляцию на имени автора или популярности произведения.

Что же касается инсценировки стихотворных произведений, то тут ответственность перед автором становится еще большей. Чуковский не Пушкин, но его стихи, адресованные детям, мне кажутся эталоном детской литературы. Без всякого сюсюканья, без всякой подделки под язык ребенка он проникает в этот язык с поразительной точностью. Недаром дети так легко произносят и так легко запоминают его стихи. Да разве можно их забыть, если строчки и рифмы так точны и естественны:

О-де-я-ло
У-бе-жа-ло,
У-ле-те-ла
Про-сты-ня,
И по-душ-ка,
Как ля-гуш-ка,
У-ска-ка-ла
От ме-ня.

Попробуйте забыть. Не выйдет. Проверьте. Завтра утром скажите первые два слова «Одеяло убежало» – остальные слова возникнут сами.

Мы поставили этот спектакль, стараясь не исказить и не выбросить ни одной строчки. В нашем спектакле все время идет закадровый голос «от автора», иногда даже, как, например, в «Телефоне», он вступает в диалог с куклой:

Голос Кукла
У меня зазвонил телефон.
– Кто говорит? – Слон.
– Откуда? – От верблюда.

– Что вам надо? – Шоколада.

– Для кого? – Для сына моего.

– А много ли прислать? – Да пудов этак пять Или шесть.

Больше ему не съесть!

Он у меня еще маленький.

Я написал «голос», а мог бы написать «я», потому что это мой голос. Естественно, что, когда мы репетировали, я, сидя за режиссерским столиком, держал перед собой книгу Чуковского, попросту читая все, что мне полагалось. Но так как в спектакле все стихи лежат на музыке и так как стихи эти, как я уже сказал, невозможно забыть, то очень скоро я отложил книжку и просто говорил удивительный по ритмике текст Чуковского внутри движения музыки, написанной композитором Шаховым. До сих пор вспоминаю эти репетиции как особое счастье свободно жить в закованной форме ритма.

Весь спектакль записан на пленку. Иначе было нельзя. Иначе он развалился бы из-за первого заболевшего актера. Я теперь прихожу на спектакль и молча слышу самого себя. Так же как слышат самих себя молча играющие актеры. Как это ни удивительно, но они любят этот спектакль и получают от него удовольствие. Ведут кукол те же самые актеры, которые говорили при записи. Может быть, сейчас их ощущения похожи на ощущения балетного танцовщика. Выйти из ритма и мелодии музыки он не может, но внутри этого ритма и этой мелодии он свободно живет. Вот так же и актер, играющий в «Нашей Чукоккале», живет одновременно и в строгих рамках музыки и текста, и в свободной пластике движения куклы. Это не внешняя, а внутренняя импровизация. Каждый спектакль одинаков, и каждый в чем-то новый.

Я люблю нашу «Чукоккалу» за точность формы и больше всего за то, что Чуковский спектаклем нашим не покалечен, а сохранен полностью. И единственное, что со стихами произошло, это то, что они стали не только слышимыми, но и видимыми. В органичной слитности того и другого.

Корней Иванович смотрел этот спектакль, тогда называвшийся «В гостях у Чуковского». Очень веселился, смеялся, радовался и тем самым как бы завизировал его. Дал право на жизнь.

«Автор» на сцене

То же самое произошло и с другим детским поэтом, не менее

любимым нами и таким же другом нашего театра. Это был Самуил Яковлевич Маршак. Мы объединили в одном спектакле два его произведения: пьесу «Петрушка-иностранец» и «Мистера Твистера». По сценическому решению наш «Мистер Твистер» похож на «Чукоккалу», разница состоит только в том, что актер, произносящий текст, находится не «за кадром», а «в кадре». Он все время видим. Все время присутствует на сцене. С персонажами он почти не общается. Он только рассказчик и говорит о событиях и о мыслях персонажей. Слова же персонажей говорят они сами. Естественно, что этот спектакль не записан на пленку, а идет «по живому». Ведь не может же рассказчик, расхаживая на просцениуме, шевелить губами под звучащий из репродуктора текст. Наоборот, живой рассказчик должен быть в абсолютном контакте со зрителем. Быть как бы в диалоге с реакцией зрителя, ощущать и паузу, и смех, и напряженное ожидание. А в то же время все поведение кукол как бы заковано ритмом и движением музыки.

Постоянных декораций на сцене нет. Они возникают или исчезают в зависимости от указанных автором мест действия.

Сцена пуста. Прямая линия грядки. Черный бархатный задник. Рассказчик стоит на просцениуме, опершись рукой на грядку, и говорит:

Мистер Твистер,
Бывший министр,
Мистер Твистер,
Миллионер,
Владелец заводов,
Газет, пароходов,
Входит в гостиницу
«Англетер».

Из-за ширмы на музыке поднимается стойка, за ней швейцар. Рассказчик (в ритме музыки):

Следом —
Старуха
В дорожных очках,
Следом —
Девица
С мартышкой в руках.

В том же ритме входят названные персонажи.

Рассказчик (продолжает):

Держит во рту
Золотую сигару
И говорит
По-английски
Швейцару:

Твистер: Есть ли
В отеле
У вас номера?
Вам
Телеграмму
Послали
Вчера.

Швейцар: К вашим услугам
Два номера рядом,
С ванной,
Гостиной,
Фонтаном
И садом.
Первая лестница.
Третий этаж.
Следом за вами
Доставят багаж!

Твистер, его жена, дочь и швейцар якобы идут, оставаясь на одном месте. Стойка медленно уезжает налево, и навстречу идущим движутся двери гостиничных комнат. Получается как бы коридор.

Рассказчик (в ритме музыки):

Мимо зеркал
По узорам ковра
Медленным шагом
Идут в номера
Строгий швейцар
В сюртуке
С галунами,
Следом —
Приезжий
В широкой панаме,
Следом – Старуха

В дорожных очках,
Следом – Девица
С мартышкой в руках.
Вдруг…

Все останавливается – и двери, и группа идущих, и музыка.

…иностранцы
Разинули рот.
Мистера Твистера
Кинуло в пот:
Сверху
Из номера
Сто девяносто
Шел
Чернокожий
Огромного Роста.
Следом за ним,
Друг на друга
Похожие,
Шли
Чернокожие,
Шли
Чернокожие…

Медленно проходят негры.
Рассказчик:

Твистер
Не мог
Удержаться от гнева,
Смотрит
Направо
И смотрит
Налево.

Твистер: Если в гостинице
Негры
Живут,
Мы ни за что
Не останемся
Тут.

Жена : Там, где сдают
Номера
Чернокожим,
Мы на мгновенье
Остаться
Не можем!

Вся группа поворачивается и изображает скачущий бег на месте. Им навстречу под стремительную музыку мчатся те же двери, которые только что медленно шли в обратном направлении. Их несут над собой, а вернее, с ними бегут актеры театра.

«Автор» – друг и помощник

А в спектакле «Тигрик Петрик» (пьеса Нины Гернет) рассказчика опять не видно. Только голос. И голос этот в полном контакте и с персонажами и со зрителями. В общении с ними. В диалоге. Фактически это уже не рассказчик, а ведущий, как бы представитель автора. Этот спектакль вряд ли мог быть записан на пленку. Именно из-за этого контакта.

Голос ведущего: «Петрик! Да иди же сюда. Поближе. Познакомься с ребятами».

Тигренок: «С ними? Ой нет, я чего-то боюсь».

«Как не стыдно! Иди, никто тебя не укусит».

«Да откуда ты знаешь? Вон там кто-то гудит-жужжит».

«Да не жужжит, а смеется. Это дети смеются над твоим страхом. А кто смеется, тот не кусается».

«Ну ладно. Здравствуйте! Я Петрик, тигр. Правда, будущий. Пока еще только тигрик – так меня мама зовет. Ой!»

«Ты чего испугался, Петрик?»

«А кто это так страшно визжит?»

«Это поросята во что-то играют... То ли в салки, то ли в мяч... Давай-ка посмотрим. Откройте занавес».

Так начинается этот спектакль. У него своя история. Сперва это была какая-то американская сказка, потом два польских писателя – Янушевская и Вильковский – написали пьесу. Я видел этот спектакль в Варшаве. Его играли куклы и актеры в масках. Мне очень понравилась тема, и я попросил Гернет переделать эту пьесу для нас.

Тема действительно замечательная. О том, что такое храбрость.

Жил-был маленький тигр. Настоящий, полосатый. Только он

был трус и всего боялся. И жуков и грома. Встретились с ним отважные тигры, а он испугался. Они сказали: «Тигр не может бояться. Значит, ты не тигр». «Ну как же не тигр? Вот же мои черные тигриные полоски». «Мы снимем с тебя тигриные полоски». «Ой, пожалуйста, не надо!» «Ничего не поделаешь, придется – раз ты трус... Тигр, а храбрости ни на копейку». И они сняли с него полоски.

Голос ведущего: «Не надо плакать, Петрик... Лучше постарайся стать храбрым». «Мама, мамочка, мама». «Петрик, ты что?» – это уже говорит мама. «Полоски мои! Черненькие мои полосочки... Отобрали храбрые тигры!..» «За что отобрали, Петрик?» «За то, что я не храбрый, как они... Кто теперь будет со мной играть?» «Ну, не плачь!.. Успокойся... Вот тебе копеечка, пойди на базар, купи себе конфетку».

Я привел эти диалоги в сокращенном виде, потому что без театрального действия они показались бы длинными. Я оставил самую суть диалогов.

Голос ведущего: «Не плачь, Петрик! Не плачь, успокойся. Ты же все-таки тигренок». «Не хочу я быть трусом... Мне храбрость нужна!.. А то тигр, а храбрости ни на копейку. Ни на копейку? А у меня есть копейка. Пойду сейчас на базар и куплю себе храбрости. Наверное, на копейку мало дадут... Ну хоть немножко... Хоть самую чуточку». Голос ведущего: «Петрик, подожди, куда ты? Убежал... Ну что ж, ребята, давайте и мы отправимся на базар... Посмотрим – купит ли он себе храбрость на эту копейку?»

Ничего не вышло у Петрика из покупки. Ни у кого не продавалась храбрость, и все только издевались над бедным Петриком.

Ну, если храбрость не продается, так, может быть, ей можно научиться? Много учителей нашлось, да все никуда негодные. Медвежонок сказал: «Стой, научу тебя храбрости. Видишь, вон зайчата идут?» «Вижу». «Смотри, что будет». Пришли зайчата с воздушными шариками, а медвежонок взял да и расхлопал все шарики.

Голос ведущего: «Петрик, почему ты плачешь?» «А зачем он меня такой храбрости учил?» «Правильно, Петрик, хулиган не храбрец».

Пришли два козла и стали драться. «Извините, из-за чего вы деретесь?» «Ха! От храбрости! Ясно?» «Драться из-за ничего... Глупые они, что ли?» «Верно, Петрик! – говорит ведущий. – Драчун – это еще не храбрец».

Ни одна храбрость не подошла Петрику, но тут прибежали взволнованные поросята и сказали, что у Петрика заболела мама-

тигрица. Петрик побежал домой. «Ой! Мамочка, почему ты лежишь? Ты больна?.. Надо скорей позвать доктора». «Доктора бы хорошо... Да кто же его позовет? Доктор живет далеко... За темным лесом... За глубоким оврагом... За широкой рекой... Скоро ночь. Темно. Никто не пойдет за доктором».

«Я пойду за доктором». «Да что ты, Петрик! Ты же всего боишься!» «Ну и боюсь... Ну и что ж такого... Ты же больна. Я приведу доктора, мама!» И тигрик пошел за доктором. В темном лесу его пугал филин. Пугала змея. Разбойник-волк: «Давай деньги!» «Денег у меня нет... Уберите пистолет, а то я вдруг испугаюсь». «Ага!.. Боишься?!» «Боюсь! Не за себя боюсь, – я за маму боюсь. Мама больна... Маме нужен доктор...» «Так! Понятно. Для мамы, значит, идешь?.. Ну иди! Пропускаю!»

Тигрик прошел через лес. По длинному бревну перебрался через овраг. На рыбачьей лодке переплыл через реку. Опрокинулся. Упал в воду. Его спасла обезьянка. «Как у тебя хватило храбрости плыть в такую бурю?» «Я не от храбрости, а от того, что мама больна. Где доктор?» «Дома! Доктор мой папа». И тигрик привел доктора к маме. Тот дал маме лекарство, и она сразу выздоровела. Тут пришли храбрые тигры и сказали: «Здравствуйте, уважаемая мама-тигрица! Мы пришли сказать вам, что у вас смелый и отважный сын. Он достоин называться тигром. Подойди сюда, малыш! Получи обратно свои прекрасные черные тигриные полоски!» «Поздравляю тебя, Петрик!» – говорит мама. «Поздравляем! Поздравляем!» Ведущий: «И я поздравляю тебя, Петрик! Я так и знал, что ты ее все-таки найдешь, свою храбрость». «Спасибо, но я прямо не понимаю: искал, искал – не нашел. Откуда же она у меня взялась, эта храбрость?» Ведущий: «Храбрость приходит сама, когда думаешь о других и забываешь о себе».

Я очень наскоро пересказал эту добрую пьесу для того, чтобы объяснить, какую огромную роль играет в ней невидимый человек. Его голос. Его мысль. И ни у кого – ни у взрослых, ни у детей – не возникает вопрос о том, кто он. Именно потому, что он находится в полном контакте и с ребятами-зрителями и с героями спектакля. Он – ум спектакля. Его человеческая мудрая совесть.

От имени театра

Аркадий Гайдар написал повесть «Военная тайна». В этой повести есть эпизод, в котором девушка рассказывает октябрятам сказку, сочиненную мальчиком Алькой. Тема сказки – гражданская война. Поэтому положительные герои – это красногвардейцы, украинские крестьяне и дети, которые им

помогали. А отрицательные – буржуи, белогвардейцы, интервенты. Так как это сказка, то мальчик придумал особые имена персонажам своей сказки. Самого смелого мальчика назвал Мальчиш-Кибальчиш, других ребят – Мальчиши-Малыши, предателя – Мальчиш-Плохиш, а всех белогвардейцев назвал Буржуинами. Эта сказка сама просится быть инсценированной для кукольного театра. И таких пьес-инсценировок довольно много. Естественно, что и нам захотелось инсценировать «Военную тайну», что мы и сделали, назвав спектакль «Мальчиш-Кибальчиш». Эту инсценировку сделал Леонид Хаит. Он же и поставил спектакль. Но прежде чем приступить к инсценировке, мы долго говорили и долго спорили о ключе, которым можно было бы полностью открыть наивный, детский романтический героизм этой сказки.

Ведь когда мальчик из повести Гайдара сочинял сказку таким же, как он, мальчишкам, то весь сюжет был для них ясен. Они понимали, кто подразумевается под Главным буржуином, Первым буржуином. Понимали, что Мальчиш-Плохиш – предатель. Весь рассказ мальчика был для них сказочным обобщением недавнего прошлого.

Современных детей окружает совсем другая действительность, в которой стерлось даже такое понятие, как «буржуй». Значит, прежде всего надо ввести ребят в атмосферу событий, а потом уж показывать их в обобщенной форме сказки.

Хаит собрал документы о судьбах детей, участвовавших и в революционных событиях, и в гражданской войне, и в Великой Отечественной. Он разыскал фотографии этих детей, чтобы, последовательно показывая их на экране, можно было говорить об их подвигах. О них и рассказывает находящийся на просцениуме актер. И спектакль наш начинается с показа фотографий, проецируемых на экран. Сперва ребята видят двенадцатилетнего Володю Карасева – он был участником штурма Зимнего дворца в семнадцатом году. Потом других ребят. Вместе с Чапаевым ходили в атаку четырнадцатилетний Петя Козлов и пятнадцатилетний Ваня Ротанов, а первым телефонистом Чапаевской дивизии был двенадцатилетний Володя Алексеев. Он даже снялся в чапаевской бурке. В бою за Советскую власть погиб четырнадцатилетний Павлуша Андреев, он похоронен на Красной площади, в Кремлевской стене. Леня Голиков подбил гранатой машину фашистского генерала, в которой были очень важные документы. Телеграмма о присвоении ему звания Героя Советского Союза не застала его в живых – он был убит в бою. Восемнадцать юных героев, погибших в борьбе за Родину, видят дети, пришедшие на спектакль, и

последним видят самого Аркадия Гайдара. Тринадцати лет он пошел добровольцем в Красную Армию, а в шестнадцать командовал полком.

Таким образом, еще до спектакля сердца наших зрителей наполняются основной его темой, и сказочный Мальчиш-Кибальчиш становится как бы обобщенным представителем всех тех героических мальчиков и девочек, настоящих, а не сказочных, которых увидели и смелостью которых потрясены пришедшие на спектакль дети. А дальше играется сказка, но рассказчик все время рядом, все время направляет ее, описывая события, характеризуя действующих лиц, объясняя обстоятельства словами автора, словами его сказки.

Таким же ведущим, только еще в большей степени вмешивающимся в действие, является актер-человек в пьесе болгарского драматурга Пенчо Манчева «Заячья школа» в вольном стихотворном переводе Романа Сефа. Поставили этот спектакль в нашем театре болгарский режиссер Лиляна Дочева и режиссер нашего театра Владимир Кусов. Это очень веселое и очень детское представление, в котором актер, ведущий спектакль, является как бы всемогущим. По взмаху его руки открывается и закрывается занавес, появляются и пропадают кроватки или парты, зайчата, зайчиха-мама, заяц-учитель, школьный сторож – осел, страшный филин и еще более опасная лиса. Человек этот, все время находящийся перед ширмой, – веселый и деловой распорядитель, и представить себе «Заячью школу» в исполнении только кукол, без человека – хозяина действия – невозможно.

Во всех описанных мною спектаклях человек, вступая или не вступая в общение с куклами, будучи видимым или только слышимым, никого не изображает. Это в равной степени относится и к уличному шарманщику, разговаривающему с Петрушкой, и к актеру, ведущему спектакль «Мистер Твистер», и к невидимому человеку, ведущему «Тигрика Петрика». Под каждым из них никто не подразумевается, кроме их самих. Они не исполнители ролей. Они рассказчики.

Рассказчик-персонаж

Но не менее часто и в спектаклях нашего театра и в других кукольных театрах человек принимает участие в действии как определенный персонаж. Иногда при этом сохраняя роль ведущего. Таким персонажем был актер Сперанский, исполнявший роль шарманщика в пьесе «Каштанка».

Старую Москву наши зрители не знали. Они же дети, и живут

в новой Москве. И прежде чем начать спектакль, надо было, чтобы ребята вошли в пространство старой Москвы. Не только в пластическое решение этого пространства – улицы, фонари, одежда людей, но и в социальное пространство – взаимоотношения людей разных слоев общества. Вот почему Сперанский ввел в свою пьесу рассказчика-шарманщика, поручив эту роль не кукле, а человеку, сейчас живущему человеку, могущему посмотреть на чеховскую Москву со стороны и рассказать о ней ребятам.

Выходил шарманщик перед ширмой только два раза: перед первым актом и перед вторым. Одет он был по-бытовому, не «театрально». На ремне настоящая старая шарманка. Крутит ручку. Шарманка звонко и неразборчиво играет старую песню «Разлука ты разлука, чужая сторона, никто нас не разлучит, как мать сыра земля». Кончив играть, снимает шляпу.

«Здравствуйте, молодые-хорошие!.. А ну поговорим... Уж очень я разговор люблю... Уж очень я разговорчивый... Шарманщик я... Вот оно какое дело – шарманщик... В старые времена ходил я с шарманкой за спиной по дворам, закоулкам Российской империи... Ходил, шарманку крутил. Гроши медные собирал на пропитание... Эх, старые времена, собачья жизнь.

А вы старые времена помните? Где уж вам, молодым-хорошим! Духа вашего тогда не было! А я вот старые времена в мешке таскаю... Вот оно какое дело – в мешке... А ну, люди-человеки, которые там в мешке, держись, показывать буду! Цыц, не трепыхаться, тащу, тащу. *(Вытаскивает из мешка городового.)* Что это за человек? Молчит, ничего не говорит... Городовой! А ну, господин городовой, покажи, какие в старые времена городовые бывали. Налево кругом, шагом марш! Ать-два, ать-два! Становись на место! *(Отправляет куклу за ширму.)* Тащу, тащу, держись. Кто следующий? *(Вытаскивает царского генерала в эполетах.)* Господин генерал! Его превосходительство!.. Эх, господин генерал, кончилось ваше генеральское царство! Налево кругом, шагом марш!.. Становись на место. *(Отправляет куклу за ширму.)* Кто следующий? Тащу, тащу. *(Вытаскивает Луку Александровича.)* А, здорово, кум! Как жизнь? А ну, молодые-хорошие, поздоровайтесь с ним по-хорошему!.. Назовите по имени-отчеству! Что ж вы, молодые-хорошие? Забыли Луку Александровича? Нечего делать, кум, повиси пока. Сейчас разберемся. Федя?.. Где ты там, Федя? Поди сюда. *(Вытаскивает Федю)* А этот гражданин вам знаком? Нет? Скандал, молодые-хорошие... Ну, а писателя Антона Павловича Чехова читали? А что читали? «Каштанку» читали? Ну, тогда все в порядке... Федя, ложись-ка вот здесь... На гармошке будешь подыгрывать. Цыц, не

трепыхаться».

«Сейчас мы откроем занавес, и вы увидите старые, старые времена... Каштанку увидите и ее замечательные приключения. Занавес».

Открывается занавес, и перед зрителями комната столяра. Верстак. Ходики. Клетка с чижиком. Стружки. Куклы, лежавшие на ширме, оживают, и начинается спектакль.

А перед вторым актом, когда зрители уже знали, что Каштанка потерялась и ее приютил какой-то неизвестный человек, шарманщик опять выходил перед ширмой и говорил:

«Прошел месяц. Каштанка уже привыкла к тому, что ее кормили вкусными обедами и звали Теткой. Иногда на нее нападала грусть. Начиналось с того, что у собаки пропадала всякая охота лаять, есть, бегать по комнате, вилять хвостом. Иногда, оставшись одна, она ложилась на матрасик, закрывала глаза и в ее воображении появлялись какие-то две неясные фигуры, не то собаки, не то люди, с физиономиями симпатичными, милыми, но непонятными. При появлении их Тетка виляла хвостом, и ей казалось, что она их где-то когда-то видела и любила... А засыпая, она каждый раз чувствовала, что от этих фигур пахнет клеем, стружками и лаком».

На всем протяжении этого монолога Каштанка лежала на грядке ширмы, вытянув передние лапы и положив на них свою морду. Спала, изредка вздрагивала, иногда чуть-чуть скулила.

Ребята сидели так тихо, будто их и не было никого. Вот уже чуть не полвека прошло с тех пор, а я не могу забыть этого монолога человека-шарманщика и маленькую кукольную собаку, лежащую на ширме.

Шарманщик не вступал в общение с куклами. Он объяснял поступки действующих лиц, но не участвовал в них.

Внутри сюжета

Но бывают случаи, когда живой человек, играя определенную роль, не только комментирует игру кукол, но и вступает с ними в общение, становясь равным с ними персонажем пьесы. И в то же время не теряет контакта со зрителями, а иногда и втягивает их в действия, влияющие на развитие сюжета.

Наиболее точный пример такого спектакля – «Гусенок». Пьесу написали Нина Гернет и Татьяна Гуревич. Мы поставили ее в тридцать пятом году, и с тех пор она стала буквально классикой театра кукол. Ее переиграли чуть ли не все кукольные театры нашей страны и очень многие театры других стран. Даже в Японии играют «Гусенка». Только там он почему-то стал

«Утенком».

Это игро-спектакль. Ведет игру человек, актриса. Играет она девочку, Аленку. Кукол всего три: гусенок Дорофей, который не говорит ни слова, а только покрякивает, ежик и лиса. И тот и другая говорят.

Так как Аленка человек, то куклы в спектакле большие. Гусенок надет на руку таким образом, что кисть актерской руки целиком входит в гусиную голову, большой палец в нижнюю половину клюва, а остальные – в верхнюю. Белый чулок обтягивает актерскую руку до локтя, и получается замечательная шея с живой подвижной головой. Рука актрисы, играющей лисицу, также как бы пронизывает ее тело, кисть руки тоже в голове, а пальцы в нижней и верхней челюсти. Лисица таким образом получается в натуральную величину и, так же как и гусенок, по своим масштабам соотносится с масштабом Аленки. А ежик «перчаточная» кукла, надетая на пальцы актерской руки, но по своему размеру он равен настоящему ежику, и нет никаких сомнений в том, что он вправе встречаться и с Аленкой, и с гусенком, и с лисой, и со зрителями. Внешне все это выглядит абсолютно органично. Не человек и кукла, а человек и животные.

Декорации при первой постановке «Гусенка» были выполнены по эскизам Веры Николаевны Тереховой, а при возобновлении – по эскизам Валентина Валентиновича Андриевича. Он сделал ширму в виде наклонной плоскости, изображающей лужок. В плоскости этой были прорезаны щели. И вдоль лужка и наискосок зрителям щелей видно не было, так как вся плоскость была покрыта травой (торчащей зеленой мочалой). По этим щелям могли двигаться куклы, как бы бегая по траве.

Мне придется рассказать о нашем «Гусенке» поподробнее, иначе не будет понятен стиль игро-спектакля.

Первой на лужайку выскакивала большая рыжая лиса. И сразу же скрывалась в траве. Затем на лужайке появлялся гусенок. А на просцениум выходила девочка. Голова повязана по-деревенски косынкой, короткая юбка, сандалии на босу ногу. Напевала песню и помахивала хворостиной. Потом обращалась прямо в зрительный зал и говорила: «Здравствуйте». Несколько ребят обязательно отвечали: «Здравствуйте». А девочка продолжала: «Небось вам нравится? Идет девочка и пасет гусенка. Думаете, вот бы мне попасти. А дай вам, так небось не сумеете! Куда вам!» Ребята отвечали еще энергичнее и почти все: «Сумеем, сумеем!» Контакт устанавливался полный. Правила игры ясны.

Дальше девочка, сославшись на то, что ей очень хочется спать, поручала ребятам пасти гусенка: «Только смотрите, чтобы он в болото не полез. Как в болото залезет, так кричите:

«Дорофей! Дорофей! Дорофей!» Аленка засыпает, а гусенок, конечно, лезет в болото (оно обозначено тростником). Все ребята хором кричат: «Дорофей! Дорофей! Дорофей!» Аленка просыпается. Хвалит ребят и предупреждает, чтобы они ее сейчас же будили, если появится лиса. «Чуть что, будите меня. Кричите: «Аленка!» Это я и есть. Только громче кричите, я до того крепко сплю...» Засыпает. И, конечно, сейчас же появляется лиса и хватает гусенка.

Ребята во все глотки кричат: «Аленка! Аленка! Аленка!» Она в конце концов просыпается, но уже нет ни лисы, ни гусенка. Аленка плачет и спрашивает ребят, кого бы им позвать на помощь. Ребята называют разных зверей. Ни один Аленке не подходит, и она сама предлагает позвать ежика. Ребята кричат: «Ежик, ежик, выходи! Ежик, ежик, выходи!»

Приходит ежик. Говорит, что лиса живет в его бывшем доме. «Выгнала меня, а сама живет». «Ты теперь как же?» «Плохо. Под мухомором живу. Он старый. Протекает». Уговариваются, что ежик поможет вместе с ребятами спасти гусенка, а сам в награду получит свой дом.

Идти надо в лес. Для этого необходимо выучить песню: «С песней идти веселее – раз, и от своих не отстанешь – два». Все учат с помощью ежика и Аленки песню. Встают, топочут ногами в такт музыке и поют маршеобразную песню. И как бы навстречу идущим ребятам из щелей лужка медленно появляются деревья и, наконец, домик. На домике вывеска «Еж» перечеркнута, а сверху написано «Лиса». И слышно, как в домике лиса поет:

Толстей, жирей скорей!
Я позову гостей.
Мы будем есть гусей,
Зажаренных гусей!

Естественно, что нужно принимать срочные меры. Как-нибудь выгнать или выманить лису. Обсудили и с ежиком и с ребятами. Решили выманить хитростью.

Ежик стучит в дом и говорит, что он принес лисе подарочек. Сто курочек да сто петушков. «Неужели?! А почему я их голоса не слышу?»

Аленка догадалась, что надо делать. «Ребята, ребята, выручайте. Кричите по-куриному, пойте по-петушиному. Выманим ее». Ребята кудахчут, кричат петухами. Ежик подбегает к домику. «Ну что, слышала?» «Слышала. Спасибо. Оставь их у порога. Я сыта».

Не вышла хитрость. Надо еще пробовать. «Кумушка, выйди на

улицу. Я ведь еще подарок принес». «Какой?» «Барашков привел». «Неправда. Барашки бы блеяли».

Аленка подзадоривает ребят: «Давайте, ребята! Бээээ». Весь зал заполняется криками «бээ, бээ, бээ, бээ», а лиса: «Слышу. Спасибо. Привяжи у порога».

Ежик говорит, что привел корову. Все ребята мычат, а лиса только хохочет: «Хи, хи, хи! Не выйду, не выйду!» Ну что ты тут поделаешь. Ничего не получается. И тогда ежик придумал охоту. Шепотом, чтобы лиса не слышала, объясняет: «Все ребята с того краю будут охотники. Из ружей палить: бах-бах! А вот эти – в рога трубить: тру-ру, тру-ру! А вам – лаять. Только сейчас – тихо. А как она из окна высунется – тут вы все разом начинайте. Поняли?» Опять стучит в дверь: «Лиса, а лиса! Выходи скорей! Беда!» – «И никакой беды. Все обманываешь. Не выйду!» – «Охотники в лес понаехали. Верно, на тебя охотятся». – «Охотники?» И высунулась. Аленка кричит: «Давай!» И что тут началось! «Бах, бах, бабах. Тру-ру-ру. Бах, бах! Гав, гав! Тру-ру-ру! Бах-бах-бах!»

Лиса с криком «Ой, батюшки! Пропадаю!» выскакивает из окна и убегает. Ребята хохочут с не меньшим восторгом, чем кричали: бах-бах-бах!

Без участия живого человека этот спектакль представить себе нельзя, как нельзя себе представить и спектакль «Лесная тайна». Так мы назвали пьесу Евгения Шварца «Кукольный город».

Сюжет пьесы построен на том, что игрушки, попавшие в руки плохих детей, убежали от них и поселились в лесу. Жили они там хорошо, но на их город напали крысы, и тогда игрушки послали вечно улыбающегося тигренка (была в то время в продаже такая смешная игрушка) к мастеру с просьбой о помощи. Крысы узнали об этом и выкопали канаву. Мастер (его играл человек) в нее провалился и повредил ногу. Пришлось ему руководить боем, сидя на пенышке в лесу. Бой был очень трудный и очень остроумно написанный автором. Свинья-копилка оказалась предательницей. Она боялась за денежки, которые у нее звенели в животе. Очень храбрыми были ваньки-встаньки. Их невозможно было повалить. Несмотря на помощь совы, которая, чтобы видеть днем, надела темные очки, крысы все-таки были побеждены.

Все было интересно, полно всякими то страшными, то смешными событиями, но мы сделали большую ошибку, засадив свою сцену деревьями в масштабе человека. От этого куклы-игрушки стали до нелепости маленькими и невидимыми.

В спектакле «Буратино» три живых человека. Старый мастер папа Карло, король и Карабас-Барабас. Мастер – нескрываемый человек. Король и Карабас-Барабас в гротесковых масках, приближающих их к изобразительному ряду кукол. Тот факт, что

куклы – это игрушки, сделанные мастером, позволяет ему быть настоящим человеком. Наличие игрушек, хоть и оживших, не дискредитирует его, а, наоборот, утверждает, тем более что очень удался эпизод создания Буратино из полена. Путем сложных подмен мы заставляем зрителя верить, будто мастер действительно раскалывает полено, вырезает из него фигурку, прибивает гвоздиками руки и ноги. И когда созданная на глазах у ребят кукла-игрушка начинает ходить, разговаривать, раскрывая рот, вертеть глазами – это действительно кажется чудом.

Несовместимое и органичное

А вот в очень раннем нашем спектакле «Большой Иван» настоящий человек и куклы противоречили друг другу, нарушая и сюжет и идею.

Пьесу эту написал я вместе с Сергеем Преображенским. Спектакль имел настоящий успех. Пьеса шла во многих кукольных театрах нашей страны и в других странах. Да и сейчас идет в отдельных театрах. Сравнительно недавно мне прислали рецензии на «Большого Ивана» из Польши и из Германской Демократической Республики. Рецензии хвалебные. Но все-таки и пьесу и, следовательно, наш спектакль я считаю ошибочными. И это тем более обидно, что перед этим я был свидетелем такой же ошибки в другом театре, у другого режиссера. Причем и в том случае сам спектакль имел успех. Это был спектакль «Гулливер» в Ленинградском кукольном театре под руководством Евгения Сергеевича Деммени.

Дело в том, что лилипуты у Свифта это живые существа, маленькие человечки. В их страну попал Гулливер. Он больше их, во много раз больше, но во всем остальном он такой же человек. Если их нарисовать (таких рисунков и гравюр много), то они в нарисованном виде сохранят равную для них условность – условность плоскости. Если сделать рисованную мультипликацию, то огромный человек и маленькие человечки тоже будут разниться только в росте, но не в характере условности. А в спектакле, когда живого настоящего человека, игравшего Гулливера, связывали куклы, а потом ходили по нему, да еще на нитках, правда условности разваливалась, разламывалась. Это были не человек и человечки, а человек и игрушки.

И я, поняв это, не имел права писать пьесу «Большой Иван», в которой вся суть состоит в том, что один из пяти братьев очень большой, такой большой, что его может играть человек, а четыре других брата очень маленькие, такие маленькие, что их можно

изобразить только куклами.

Четыре брата злые, они ослепляют Большого Ивана и заставляют его работать на себя. Строить дворец, церковь, собирать хлеб. Сокол приносит Ивану живую воду, Иван становится зрячим и побеждает жадных и злых братьев, хотя они зовут на помощь иностранных генералов. Сюжет я сейчас назвал бы вульгарным социологизмом. Но это была не единственная беда спектакля.

Несмотря на то, что актеры играли очень хорошо, а многие просто великолепно, особенно Большой Иван – Гарри Яковлевич Росфельдт – и один из братьев – Семен Соломонович Самодур, – я считаю спектакль неорганичным, а пьесу – ошибочной.

Прием «человек – кукла» может быть очень интересен в том случае, если он «в законе», если кукла применена для того, чтобы изобразить человека или другое живое существо, а живой человек противопоставлен кукле именно как человек или как существо «потустороннее», «нечеловеческое». Например, джин, ангел или бог.

И вот, заканчивая главу «Человек и кукла», я хочу привести пример органичной и закономерной жизни человека и куклы на одной сцене. Причем и люди играют роли, и у кукол роли. И тем не менее нет никакого ощущения невозможности их сосуществования. Наоборот, только это противопоставление человека кукле по-настоящему создает правду спектакля. Спектакль этот называется «Божественная комедия». Когда некоторые драматические театры поставили эту пьесу и в их спектаклях и Адам и бог одинаково изображались людьми, исчезала основная правда пьесы.

Я уже писал о «Божественной комедии» в другой главе и по другому поводу. Рассказывал, как мы вместе с автором работали над сюжетом спектакля, как уточняли тему и действующих лиц и, наконец, почему нам показалось возможным играть бога не куклой, а человеком, который мог бы действительно мять глину, лепить руки, ноги, голову Адама, в то время как если бы мы и бога играли куклой, то из такой лепки ничего бы не получилось.

Но суть-то оказалась не в том, что лепить человеческими руками интереснее, чем кукольными. Суть оказалась в том, что мы даже не сразу осознали. Ведь бог и человек – это разные сущности, разные ипостаси. Они и должны быть сделаны из разных материалов. Только тогда эта разность сущности становится точной и театрально выразительной. Вот почему бог может быть «сделан» из человека, а человек – из куклы. Они в этом случае не только не противоречат друг другу, а как бы логично и наглядно утверждают разность их сущностей. И это

очень хорошо, что бог большой, а Адам и Ева маленькие. Так и должно быть. Ведь оба они сделаны на глазах у зрителей. Вылеплены из глины. И именно из-за того, что маленькие куклы – люди – оказались мудрее большого человека – бога, тема спектакля, тема утверждения человеческой сущности, человеческого счастья становится логичной и естественной.

Я очень люблю этот спектакль и за точность темы и за абсолютную точность формы. Мы не выдумывали ее и не теоретически пришли к ней. Она сама, логикой сценической образности, пришла к нам. В этом спектакле человек и куклы находятся не в соподчиненном положении. Человек не «ведет» спектакль, не владеет его сюжетом. Наоборот, он внутри спектакля, он такой же актер, как и кукла, и он оказывается побежденным ею.

Этот прием мы повторили в следующей пьесе Исидора Владимировича Штока – «Ноев ковчег». Там тоже бога, ангела и дьявола играют люди, а Ноя, его жену, сыновей и жен их сыновей – куклы. Играют на равных и оказываются победителями.

Открытый прием

Но есть еще один очень распространенный, а в последнее время до назойливости модный прием одновременного показа человека и куклы, причем человек этот демонстрирует себя не как определенный типаж и не играет никакой роли (ни бога, ни дьявола, ни шарманщика, ни даже ведущего). Как правило, он не столько присутствует на сцене, сколько не скрывает своего присутствия, как человека, управляющего движениями куклы, а часто так же нескрываемо говорящего за нее. Сейчас этот метод принято называть «открытым приемом».

Этот прием безусловно плох, если он не оправдан темой и характером действия, если это якобы оригинально или просто модно. Но тогда, когда этот прием органичен, в нем нет ничего дурного. В спектакле нашего театра «Божественная комедия» актеры, ведущие Адама и Еву, все время видны, но в правомерности этого ни у кого не возникает никаких сомнений. И в следующей главе я буду рассказывать об игре английских кукольников – Энн Хогарт и Джана Бассела, применяющих этот же открытый прием, и подробно расскажу о замечательном немецком кукольнике, играющем куклами на нитках, – Альбрехте Розере. Он все время виден, но это настолько органично связано с темой его выступления, что представить его невидимым просто невозможно.

Открытый прием абсолютно необходим только в случае

полной органичности этой необходимости.

Так произошло в нашем спектакле «Сказка о царе Салтане», поставленном Семеном Самодуром, с куклами и декорациями, сделанными по эскизам художницы Марины Соколовой, идущем в сопровождении музыки, написанной композитором Ильей Шаховым. В данном случае необходимость открытого приема была вызвана желанием предельно сохранить пушкинское слово. Ведь текст сказки в основном идет в третьем лице. Так сказать, от автора. Делать то, что сделал Модест Чайковский в либретто «Онегина», написать «под Пушкина» целые поэтические, вернее, якобы поэтические куски и одновременно выбросить огромное количество великолепных пушкинских строф, или вводить чтеца, или гусляра, или пушкинскую няню для произнесения авторских «реплик» (что применялось во многих инсценировках) тем более не хотелось. Только Пушкин. Только его строфы. Все до единой, без пропусков. Как бы прочитав Пушкина, одновременно раскрыть его пластически. Так и сделал постановщик спектакля.

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.

Кто это говорит? Актеры, держащие в руках окно.

«Кабы я была царица, —
Говорит одна девица, —
То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир».

Кто это говорит? Актриса, держащая куклу в руках и приводящая ее в движение.

«Кабы я была царица, —
Говорит ее сестрица, —
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».

Кто это говорит? Другая актриса, держащая в руках свою куклу и тоже приводящая ее в движение.

И так весь спектакль. И Салтан, и Гвидон, и дядька Черномор, и царевна Лебедь – все в руках видимых актеров. Как одеты актеры – вам ясно по приведенным иллюстрациям.

Спектакль стал прежде всего поэтическим и абсолютно

пушкинским. В этом случае человек показывающий и кукла действующая все время находятся в нерасторжимой связи.

Глава тринадцатая
Биомеханика куклы

Слово «биомеханика» в применении к движению актера впервые прозвучало в устах Мейерхольда. В его театре практиковались специальные занятия по биомеханике. Посвящены они были умению владеть механикой своего тела. Живого тела. Отсюда и слово «био».

Мне кажется, что по отношению к движению кукол термин «биомеханика» может быть применен в не меньшей степени. Биомеханические возможности отдельных видов кукол так разнообразны, что начинаются буквально от нуля и завершаются предельной разработанностью выразительных средств поведения.

Оживление предмета

Фактически никакой неодушевленный предмет ожить не может и, значит, не оживает. Ни кирпич, ни тряпка, ни игрушка, даже если она заводная, ни театральная кукла, как бы изощренно она ни действовала, приводимая в движение кукловодом. При всех обстоятельствах перечисленные предметы остаются предметами, вещами, лишенными каких бы то ни было биологических признаков. Но абсолютно любой предмет в руках человека – тот же кирпич, тряпка, башмак, бутылка – может в ассоциативной фантазии человека выполнять функции живого существа. Двигаться, смеяться, плакать, объясняться в любви.

Девочка завернула деревянный обрубок в тряпочку, положила в старую мамину ночную туфлю, привязала к туфле веревочку и стала возить свою дочку по комнате или по снежной дорожке сада. Такое преображение деревяшки в ребенка, тряпки в одеяло и ночной туфли в санки свойственно ассоциативно-творческой фантазии всякого человека. Без ассоциативной фантазии невозможно проникнуть ни в какое произведение искусства, даже с гидом. Но в наибольшей силе простоты, убедительности и «безрассудочности» ассоциативная фантазия проявляется в детских играх. Каждому мужчине, читающему эту главу, легко вспомнить себя лихим всадником, оседлавшим палочку. Вы не могли забыть, как конь под вами брыкался, капризничал, ловко поворачивался, скакал галопом, перескакивал через канавки и даже рвы. Я не думаю, чтобы нашелся среди читателей мужчина, не переживший бешеной скачки на палочке, или женщина, которая в детстве не укачивала бы самодельную куклу, не ставила

ей градусник, не кормила бы кашей.

Только очень хорошие актеры обладают такой силой эмоциональной убежденности в правде неправды. Но в драматическом театре неполная вера в неправду, неполное ее преображение в правду могут не всегда быть замечены зрителем. Не сразу он уличит актера во лжи. Может так получиться, что типажность, подходящесть к данному персонажу, красота или некрасивость, молодость или старость актера и героя совпадут и возникнет якобы образ, якобы произведение актерского искусства.

В театре кукол такого произойти не может. Кукла всегда предмет. Ее внешние данные никакого прямого отношения к физическим данным актера не имеют. Кукла может быть толстым человеком во фраке, в то время как актер, ее ожививший, худой и в джинсах. Драматический актер на сцене создает физическое поведение образа с помощью движений своего собственного тела. Актер театра кукол создает физическое поведение образа, приводя в движение оказавшийся в его руках предмет. Сделать это можно только при полной вере в правду абсолютной неправды. Если такой веры, такой радостной эмоциональной убежденности нет, кукла останется мертвой и будет врать каждым своим движением. Можно легко себе представить, что эта кукла и на человека-то или лягушку совсем не похожа, и в то же время силой ассоциативной фантазии она превратится в человека, лягушку или слона.

Преображение предмета

Возьмите в руки два карандаша, поставьте их вертикально на стол и попробуйте разыграть ими любые взаимоотношения между людьми. Зазнавшийся начальник и подхалим подчиненный, еле держащийся на ногах пьяница и милиционер – это все равно. Карандаши сейчас же превращаются в кукол, особенно если у вас будут зрители. Лучше дети. Достаточно даже одного.

А если это карандаш и шариковая ручка? Еще лучше. Возникнут внешние признаки образа. Бутылка и стакан? Просто удивительная может получиться сцена. Две вилки, воткнутые в булочки. Вспомните, как ими танцевал Чарли Чаплин в «Золотой лихорадке».

Возьмите две картофелины или два небольших яблока. Проделайте в них две дырки толщиной в палец. Наденьте картофелины на указательные пальцы, и ваши руки мгновенно превратятся в нечто невероятное по своим игровым возможностям.

О моих двух концертных номерах с шариками на руках вы уже знаете из главы «Тема и форма» в первой части книги, где описывается, как создавались эти номера.

Теперь прием «рука-шарик» обошел многие страны и принадлежит многим кукольникам мира. Один из них, Жан-Поль Юбер, замечательно разыгрывает этим методом приключения Мюнхгаузена, другие – Герхард и Катрин Меншинг – просто удивительно по виртуозности играют смешную бытовую сценку «Секретарь и машинистка». Вероятно, эти артисты и не знают о том, кто был первооткрывателем этих кукол. Да это и не важно. Я не предъявляю к ним никаких претензий, кроме восхищения их игрой, ничего не испытываю и думаю только о том, что вижу нечто неопределимое. Что здесь кукла? Шарик? Нет, без руки он ничего бы не значил. Рука? Но тогда о каком же оживлении неживого можно говорить? Она уже живая. Значит, в данном случае происходит преображение живого из одного значения в другое, из одной сущности в другую.

Только руки

И вслед за возникновением рук с шариками, а может быть, одновременно или даже раньше, над кукольной ширмой появились просто руки. Руки в разных перчатках: черных, зеленых, красных. Я впервые увидел эти преображенные актерами руки в маленьком парижском ночном кабаре «У четырех фонтанов». Там выступал очень талантливый кукольник Ив Жоли. Впоследствии я встречался с ним много раз на различных фестивалях театра кукол. Руки в перчатках силой выразительности жеста и движений превращались в рыб, раков, пауков, в огонь, фейерверк.

В одном из его эстрадных номеров две руки в перчатках изображали мужчину и женщину. Раздевались, помогая друг другу снять перчатки. Становились в полном смысле слова голыми. Смешно пробовали теплоту воды. Осторожно как бы макали пальцы за ширму и отдергивали. Вода холодная. Все-таки искупались. Поплыли. Брызгались, как это делают все веселые купальщики. Вылезли на берег и легли рядышком: приблизились друг к другу. Еще ближе. Еще. Палец мужской руки лег на палец женской руки. Женский палец высвободился и отодвинулся. Мужской палец снова лег сверху. Более или менее ясно, чем бы это фривольное поведение кончилось, но неожиданно появились еще две мужские руки – в белых перчатках. Всем понятно, что это полицейские. Голые руки вскочили, схватили свои платья-перчатки, закрывшись ими. Они испуганы, им стыдно своей

наготы.

Предмет как таковой

Не знаю, Ив ли Жоли первым применил выразительный прием преображения рук в перчатках, но, по-видимому, только ему или ему в наибольшей степени принадлежит прием превращения безусловного предмета в метафору живого существа. И это не игра с двумя карандашами или трюк Чаплина с булочками на вилках, нет, это абсолютно законченный сюжет с завязкой, кульминацией и развязкой, без единого слова. Пантомима предметов.

Идут три зонтика. Обыкновенные настоящие зонтики. Сложенные. Ручками кверху. Мужской и два женских. Мужской черный. Женские цветные. Отец, мать и дочка. Навстречу еще один мужской зонтик. Прошел. Оглянулся. Зонтик-дочка тоже оглянулась. Зонтик-отец заметил. Толкнул дочку. Ушли. Через секунду зонтик-кавалер и зонтик-дочка появились с разных сторон. Кавалер «пристает». Девушка боится, хочет уйти. Кавалер зацепил ее кривой ручкой и не пускает. Утащил. Взволнованные родители разыскивают дочь. Вызывают полицейских детективов. Это два мужских зонтика с белыми ручками. Те нюхают, как собаки, следы и бегут в ту сторону, куда ушли кавалер с девушкой. Нашли, но поздно. У влюбленной пары уже родилась дочка. Маленький розовый зонтик. Родителям ничего не остается, как простить и благословить согрешивших.

Это роман-шутка, но есть роман-трагедия. Тоже пантомима. Она так и называется – «Бумажная трагедия». В полном смысле слова предметами действующих лиц назвать нельзя. В них есть изобразительный момент. И в то же время они безусловно предметы, так как изобразительным материалом, демонстративно нескрываемым, является картон. Из него вырезаны большие схематические фигуры. Девушка, голова которой похожа на лежащий двурогий месяц, и молодой человек. Молодость, правда, ничем не определена, кроме разве сравнительно узкой талии. У этих фигур ничего не двигается: ни голова, ни руки, ни ноги. Нулевая биомеханика. Это плоские силуэты из белого тонкого картона. Вокруг девушки увиваются страшные мужские фигуры. Они тоже вырезаны из картона, но большие круглые головы могут качаться направо и налево. Рядом с неподвижной фигурой девушки движения мужских фигур кажутся угрожающими и сладострастными. Девушка безучастна, но, когда к ней приближается фигура, изображающая юношу, она чуть наклоняется в его сторону. Тогда из-за картонки, изображающей

страшного мужчину, появляется человеческая рука (она как бы рука этого мужчины) и настоящими ножницами отрезает у девушки кусок полумесяца, изображающего, как я уже говорил, девичью голову. Девушка падает. Человеческая рука страшного мужчины зажигает спичкой кусок обыкновенной бумаги и поджигает ею юношу. Так как фактически юноша – это тонкая картонка, то он на глазах у зрителей сгорает дотла.

Другая пантомима, которую я видел у Ива Жоли, называлась «Бристоль». Как вы, вероятно, знаете, бристоль – это плотная блестящая бумага, почти картон, которую употребляют художники и чертежники. Рассказать сюжет этой пантомимы еще труднее, потому что это куда более абстрагированная аллегория. Но рассказать необходимо, так как пантомима «Бристоль» полностью предметна.

На ширме – женская горжетка-боа из черных перьев, мужской цилиндр и мольберт, на нем листы бристоля. Рука актера в черной перчатке, почти невидимой на черном бархатном фоне, ловко сворачивает листы двумя фунтиками. Такое впечатление, что бумага сворачивается сама. Вокруг первого фунтика оборачивается горжетка, превращаясь в черную бороду. Сверху водружается цилиндр и сзади накидывается плащ. Возникает респектабельный мужчина аристократической, несколько старомодной внешности. Другая рука актера берет второй фунтик, из которого возникает букетик цветов. Появляется шляпа, цветы ее как бы венчают. Шарфик, плащ, и получилась девушка. Свертывается третий фунтик, он располагается горизонтально. Его продолжает кусок материи, и все вместе становится похожим на собаку таксу. Он. Она. Собака. Они мило гуляют, но из четвертого фунтика, снова вертикального, неожиданно возник второй мужчина. Только уже не аристократ, а, скорее, апаш. На нем кепка и кашне. Приглашает девушку на танец. Ревность чернобородого. Борьба за девушку. Каждый тянет к себе. Так как девушка из бристоля, то мужчины разрывают ее на куски. Потом так же на куски рвут друг друга.

Таким образом, персонажи, на глазах у зрителя родившиеся из бумаги, так же и умирают, снова превратившись в бумагу, только уже разорванную.

В пятьдесят восьмом году на Международном фестивале театров кукол в Бухаресте Ив Жоли получил золотую медаль за оригинальность и фантазию. Оригинальность безусловно характеризует работу Ива Жоли. Но значит ли это, что другие кукольные театры должны перенять его опыт и вместо кукол играть предметами?

Конечно, нет. Я видел представления Ива Жоли в Париже, в

маленьком и очень дорогом для посетителей ночном кабаре. Люди тесно сидели за круглыми столиками, пили вино, курили. Периодически танцевали на отведенном для этого занятия пятачке. Возвращались к своим столикам и смотрели то один, то другой номер эстрадной программы, снова чуть-чуть танцевали, снова возвращались к столикам и снова что-то смотрели. Смотрели внимательно, с большим уважением к выступающим актерам, не звенели рюмками, не разговаривали.

На крошечной эстраде пела о чем-то трагическом простоволосая женщина в черном свитере. Молодая пара исполняла акробатический танец апашей. Вся программа была очень органична, так как отражала вкусы и интересы тех, кто сидел в темном прокуренном зальчике этого кабаре. И определенная доза сексуальности, и скепсис, и ирония, и полагающаяся доля мистики, и подчеркнуто условные средства изображения.

Внутри такой программы были абсолютно органичны пантомимы Ива Жоли. Они действительно обнаруживали и талант, и оригинальность, и фантазию, и артистизм. Но это не ствол кукольного театра, а его ветка. На ней интересные листья и поражающие воображение цветы, но как только вы перенесете эти цветы в другую комнату, в другую среду, цветы завянут.

И все-таки в ту парижскую ночь я смотрел спектакль, который нужно называть кукольным, хотя кукол как таковых в нем и не было. Это был кукольный спектакль именно потому, что всякий предмет – перчатка, шарик, зонтик, по своей основной функции вовсе не претендующий на изображение чего-либо, – в руках актера берет на себя функцию куклы. И эта кукла-перчатка, кукла-шарик, кукла-зонтик превращается в куклу-краба, куклу-рыбу, куклу-человека. Рассказ об этом двуступенчатом ассоциативном преображении бытового предмета в куклу и затем этой куклы в живое существо понадобился мне для утверждения предметности, неодушевленности всякой куклы до оживления ее актером.

Фактически же в кукольных театрах этот двуступенчатый прием применяется сравнительно редко. Как правило, кукольные театры играют не внеизобразительными предметами, а предметами, по форме своей уже изображающими будущих персонажей спектакля.

Театр моего детства

Сейчас маленькие детские картонные театры не так уж часто встречаются, а в конце девятнадцатого и самом начале

двадцатого века они продавались в каждом игрушечном, а иногда и писчебумажном магазине.

Я хорошо помню эти большие листы глянцевого картона, на которых и прямо, и вверх ногами, и наискосок были напечатаны красивые куски будущего театра: портал, занавес, совсем как настоящий, с бархатными красными складками, задники с горами, деревьями, замками, фонтанами, падуги с листьями, облаками или балками потолка, кулисы с деревьями или частями зданий, распластанные столы, колодцы, троны, и между всем этим, во всех промежутках, фигурки будущих действующих лиц: короли, королевы, принцы, рыцари, всадники, ведьмы, феи с волшебными палочками. По многим картинкам шли точечки (папа сказал, что это называется пунктир). Картинки декораций надо было аккуратно вырезать, а по пунктирам осторожно провести тыльной стороной ножа, чтобы точнее согнуть. Загибы намазать синдетиконом (так назывался клей) и склеить, чтобы получилась коробка сцены, а распластанные троны, стулья или колодцы стали настоящими маленькими тронами, стульями и колодцами и могли бы стоять на полу сцены. Фигурки тоже надо было вырезать, и они должны были уметь стоять. Каждая фигурка кончалась загибом, который нужно было по пунктиру согнуть, превратив в аккуратную площадочку. Тогда фигурки можно ставить куда угодно и они не упадут.

Уже само «строительство» театра было наслаждением, и я уверен, что много бывших мальчиков и девочек моего поколения во многих странах мира вспоминают эти счастливые вечера своего детства. Семейную керосиновую или спиртовую лампу, освещавшую блестящие ножницы, мамины или папины руки, старательно вырезающие разноцветные картинки, желтый тюбик синдетикона, заткнутый булавкой, чтобы не засохла дырочка. Но ведь это только начало, только жадная мечта о будущем театре. О спектакле, который в нем произойдет.

Спектакль этот состоял из цепочки последовательных немых сцен. За закрытым занавесом устанавливались декорации и расставлялись в определенной мизансцене действующие лица. Затем занавес-картонка открывался, и зрители – обычно это были члены семьи и гости (в основном дети) – радостно и бурно обсуждали увиденное, тем более что показывающий, опять-таки чаще всего мама или папа, объяснял, что происходит в этой картине. Потом занавес опускался, закрывая сцену, и зрители терпеливо ждали, когда показывающий расставит все, что надо для следующей картины, и откроет занавес. Тогда опять произойдет всплеск радости, удивления и волнения, так как сюжет продолжает развиваться.

Картонная фигурка сама не действовала, а только видом своим и позой обозначала действие. Позой плача, позой угрозы, позой танца. В этом смысле функция таких кукол была похожа на функцию оловянных солдатиков, которыми так любят играть мальчики. Солдатики эти тоже не действуют, а только позой выражают действие.

Иногда в настольном картонном театрике плоские фигурки все-таки пытались двигаться. Согнутой «пяткой»

они были приклеены к картонной же полоске, лежавшей на полу сцены и уходившей своими концами за кулисы. Демонстратор, стоявший сбоку, мог двигать эту полоску, и тогда фигурка выходила из-за кулисы, пересекала сцену и уходила в противоположную кулису. Могла, конечно, и оставаться посреди сцены. Это уже зависело от сюжета.

Думаю, что детский картонный театр возник под влиянием двух прямо противоположных видов зрелищных искусств. Внешне он имитировал спектакли профессионального театра – драму, балет, оперу (отсюда и занавес, и задники, и кулисы, и падуги), – а устройством своим был обязан маленьким перевозным (на санях) или переносным народным театрикам, которые на Украине назывались вертепами, в Белоруссии – батлейками, в Польше – шопками, в Бельгии – бетлеемами. Такой театрик, обычно простой и бедный, реже – богато разукрашенный, был двух, реже трехъярусным. Ярусы, похожие на балкончики, представляли собой как бы сцену над сценой. На этих ярусах на святки разыгрывались представления, посвященные рождеству Христову. В верхнем ярусе помещался рай и место рождения Христа. В нижнем действовали черти или разыгрывались бытовые, вполне светские сатирические сценки. Персонажи вертепа, батлейки, шопки, бетлеема, в отличие от картонного театра, были не плоскими, а объемными, вырезанными из дерева с той или иной степенью тщательности и мастерства. Передвигались они палочками снизу, по прорезям в полу каждого яруса.

На потыках

Если идти дальше по пути некоторого усложнения метода кукловождения и биомеханического устройства кукол, то, вероятно, следующими за вертепными будут «куклы на потыках». Это польский термин. Не знаю, поляки ли являются их изобретателями, или такие куклы бывали в кукольных представлениях и других народов. Во всяком случае, их родство с вертепными куклами для меня несомненно.

Кукла на потыках – это деревянная фигурка на палочке. Руки

и ноги фигурки мотаются как хотят, если трясти палочку. Показывается кукла из-за ширмы, за которой находится актер, ведущий куклу. Естественно, что кукла может не только трястись и дергаться, но и перемещаться вдоль ширмы, быстро бегать или степенно идти, вертеться вокруг себя и, следовательно, танцевать вальс, польку или кадриль. Если это лошадь, то палочка воткнута прямо в живот, и лошадь, трясясь, смешно мотает ногами, бежит трусцой или несется вскачь.

Если контрапункт движения куклы, голоса актера и музыки по-настоящему выверен, может получиться очень органичный по характеру своей условности спектакль. И я такой спектакль видел. Его играл польский театр «Бай». Я восхищался ясностью, веселостью, простотой и талантливостью этого спектакля именно потому, что сами куклы не претендовали ни на что большее, чем обозначение движения.

Но как только вы поручите куклам на потыках расширенные по своему характеру роли, так их очаровательная примитивность становится бессмысленной. И я такой спектакль тоже видел. Это была опера. И буквально все в этом спектакле – и симфоническая музыка, и человеческое пение арий, дуэтов и хоров – дискредитировало кукол, делая их не условными, а просто беспомощными. А сами куклы в свою очередь дискредитировали музыку и пение, делая и то и другое громоздким, перенасыщенным, сентиментальным и, как это ни странно, натуралистическим.

Существуют более усовершенствованные куклы на потыках. К ним проведены снизу ниточки или проволочки. К голове, рукам, ногам. Кукла может поднять руку, повернуть голову, шагать уже не произвольно, а управляемо. Ее «потыка», то есть основная палочка, может быть воткнута в полочку около грядки, и таким образом кукла остановится, а кукловод возьмет другую куклу, выведет на сцену, закрепит на грядке и тогда двумя руками сможет дергать ниточки, идущие к рукам кукол. Руки начнут двигаться, и куклы получат право разговаривать друг с другом. Возникнет диалог.

На Международном фестивале в Москве американец Дик Майерс показывал большое цирковое представление с помощью таких кукол. В конце он снял переднюю сторону ширмы и целый кусок спектакля еще раз сыграл, так сказать, раскрыв секрет. Это был интересный спектакль. Особенно интересной была его «разоблачительная» часть. Но игровые свойства кукол были очень ограничены, тут иначе как куклами-знаками их никак нельзя было назвать.

И если зонтик Ива Жоли становился ожившим предметом,

выполняя функцию куклы-человека, то в цирковом представлении, о котором я рассказал, кукла, внешне изображающая человека, превращалась в предмет.

Я рассказал об этом театре потому, что он родственник и театру на потыках и вертепу. Куклы в нем вне зависимости от изобразительной похожести на человека остаются неожившими предметами, неожившими моделями человека.

На стержне

Но существуют и другие куклы, буквально антиподные куклам на потыках. Управляются они не стержнем снизу, а стержнем сверху. Проволокой, воткнутой в голову куклы. В самом ясном и простом виде такие куклы действовали в некоторых видах картонных домашних театров.

Маленький картонный макет театральной сцены. Без всяких прорезей на полу, какие бывают в вертепе. Зато верх сцены по возможности свободен, и кукловод, актер, демонстратор (как хотите называйте этого человека) управляет куклами, держа проволочные стержни, на которых эти куклы укреплены. Между правым и левым боком макета бывают натянуты проволочки или нитки, и, для того чтобы оставить на сцене вышедшую из-за кулисы куклу, ее можно подвесить за крючок (им заканчивается проволока, идущая от куклы) на поперечную проволочку или падугу.

Обычно пьесу в таком кукольном театре не «разыгрывают», а в полном смысле этого слова «показывают», произнося и повествовательно-объяснительный текст и диалоги: «Идет принц по лесу. Идет, идет и вдруг видит принцессу. «Здравствуй, принцесса», – говорит принц. «Здравствуй, незнакомец», – отвечает принцесса».

Но у этого вида картонного домашнего театра есть высокопоставленные и всемирно знаменитые родственники, вернее, праотцы, история жизни которых насчитывает не десятилетия, а века и даже тысячелетия. Может быть, это одна из самых древних форм театрального, вернее, зрелищного кукольного представления.

Я видел такие представления в Индии. Куклы ходили на повышенной площадке. Актеры, ведущие кукол, стояли за задником и скрывающей их лица и руки падугой. Кукол они держали за толстый металлический стержень, идущий прямо из кукольной головы. Это были герои национального эпоса. Они выходили на площадку, влекомые рукой кукловода. Ни руки, ни ноги у них не управлялись. Действие шло под музыку двух или

трех музыкантов и сопровождалось повествовательным текстом. Это было традиционное народное представление, игравшееся очень бедными, буквально нищими, неграмотными актерами.

У огромных, больше метра ростом кукол на штырях, игравших рыцарские сцены, которые я видел в Бельгии, тоже многовековая родословная. Такие куклы были и во Франции, и в Германии, и в Испании. Это с ними воевал Дон Кихот Ламанчский.

Почему они сохранились до наших дней только в Бельгии и Сицилии, – неясно, но если в Бельгии они являются, скорее, некой формой театральной экзотики, привлекающей туристов, то в Сицилии до сих пор представления таких кукол смотрят крестьяне. Обычно это сражения паладинов Карла Великого с сарацинами.

Я видел спектакль, игравшийся куклами на стержнях, в традиционном брюссельском театре Тоона. Все руководители этого театра наследуют имя Тоон, и даже улица, на которой находится театр, тоже называется Тоон.

Я смотрел, вернее, слышал двух Тоонов – старого, сейчас уже умершего, и молодого, настоящие имя и фамилия которого Жозе Жеаль.

Куклы управляются стоящими за задником актерами. Иногда кукла должна наклониться или упасть, и тогда рука актера бывает видна. Но это никого не смущает. Голова самого Тоона видна сквозь окошечко в стенке портала. Он говорит за всех действующих лиц очень темпераментно, очень громко, так сказать, героико-трагически. А на сцене огромные фигуры двигаются, шагая большими шагами. Причем величина шага достигается простым раскачиванием куклы. Руки двигаются тоже произвольно. И только в отдельных случаях от правой руки идет такая же проволока, как от головы, чтобы рука эта могла рубить врага саблей. Причем, несмотря на ограниченность и произвольность движений, происходят настоящие сражения. Фигуры бьют друг друга не столько правой рукой, сколько телами. Убитые падают, нагромождаясь один на другого, а голос чтеца доходит до предела накала. Конечно, в свое время это героическое сражение вызывало у зрителей и ужас и восторг. Сейчас же зрители, пришедшие в театр и сидящие на нарочито убогих разноцветных подушечках, лежащих на деревянных грубо сколоченных скамьях маленького зрительного зала, смеются и аплодируют экзотической наивности представления.

Если внешне это реконструкция подлинника, то восприятие этого «подлинника» прямо противоположно тому, каким оно было в далекие времена, когда искусство рыцарских битв было живым

и действенным.

Драконы и львы

По чисто формальным признакам уличных китайских драконов нужно отнести к куклам на потыках.

Я впервые увидел такого дракона в городе Цзинане. В зимних сумерках это многометровое чудовище появилось в глубине улицы. На длинных желтых бамбуковых палках его несли одиннадцать человек. Внутри полупрозрачного извивающегося тела горели свечи, и дракон весь светился призрачным мерцающим светом. В драконьей пасти – красный светящийся шар. Как будто дракон схватил зубами закатное солнце, которое незадолго до того ушло за горизонт. Это очень древнее по своему происхождению представление, рожденное определенным ритуальным действом. Китайская народная мифология, в отличие от европейской, считает дракона не злым, а, скорее, добрым. В его власти находится погода. Он может вызвать дождь, то есть прекратить засуху, или остановить дождь, то есть прекратить наводнение. Столетиями китайские крестьяне выходили на улицы городов и деревень с драконом, заклиная им дождь или безжалостный зной. Со временем ритуальный смысл уличного шествия дракона постепенно исчезал. И в тот год, когда я видел драконов на улицах китайских городов, они были представлением скорее праздничным, чем ритуальным.

Биомеханика этой огромной куклы (а это все-таки кукла) была великолепна. В Шэньяне дракон неожиданно вышел среди белого дня на площадь перед гостиницей, в которой мы жили. Люди, несшие его, были одеты в бирюзовые костюмы. Дракон свертывался в кольца, растягивался, сжимался, стлался по земле, вытягивался вертикальной спиралью, по-змеиному – то рывками, то медленно – поворачивая свою голову.

Организатор гастролей советских актеров по моей просьбе в течение двух месяцев каждый вечер терпеливо старался вложить в мою европейскую голову удивительные законы китайской музыкальной драмы, что и позволило мне по возвращении в Москву написать книгу «Театр китайского народа».

Тогда в Шэньяне он спросил меня: «Вам нравится дракон?» Я ответил: «Еще бы». – «В таком случае он ваш. Эти люди принесли его вам в подарок». Если мои читатели окажутся в Центральном театре кукол, они увидят этого дракона – он вытянулся вдоль стены нашего музея.

Не знаю, ходят ли драконы по сегодняшнему Китаю и сохранились ли они в каких-нибудь национальных музеях. Во

всяком случае, я рад, что этот шэньянский дракон находится в нашем музее. Да и не только он, а и большая коллекция китайских кукол, и огромные головы северных и южных львов. Все это было подарено мне в том же пятьдесят втором году.

Львов, о которых я хочу рассказать, нельзя прямо причислить к куклам, но и к маскам их тоже вроде бы не причислишь, потому что играют такого льва два человека. Нет, это все-таки кукла, анатомия которой создана из двух человеческих тел. В этом случае иначе как биомеханикой в мейерхольдовском понимании этого термина поведение такой куклы не назовешь.

Традиционная китайская игра львов не выглядит ритуальной. Это веселое акробатическое уличное представление. «Механизмом» львов являются два актера-акробата. Передний держит в руках львиную морду (три четверти метра в диаметре). Задний акробат, согнувшись, ухватил переднего выше бедер. Оба актера закрыты длинной травянистой мочалой. Такая же мочала нашита на штаны актеров, а на черные китайские туфли надеты белые гетры с нарисованными на них пальцами львиных лап. Несмотря на то, что мочала бывает и золотой и зеленой, она выглядит великолепной шерстью. Так как традиция игры львов очень давняя, то естественно, что первоначальная тема, по существу, испарилась. Это судьба всякой темы, если форма, ею созданная, стала традиционной. Внешне это совсем уже не львы, а, скорее, какие-то огромные собаки с висящими ушами, с пушистым хвостом и длинной шерстью на всем туловище.

В игре львов удивительна встреча двух как бы совершенно противоположных актерских задач. Во-первых, чисто акробатических. В Шэньяне я видел львов, игра которых была сплошной акробатикой. Львы прыгали через барьеры из скамеек или специальных станков и непостижимым образом залезали на четыре стола, стоящих друг на друге. Причем последний стол был перевернут вверх ножками. Но кроме акробатических, есть еще и чисто актерские задачи в игре со львами. Вероятно, потому, что традиция эта живая, а не мертвая, львы при всей своей невероятности и сверхусловности формы и цвета по поведению своему, как я уже говорил, больше похожи на собак. Причем поведение это бытово комическое. Например, не выходя из ритма всего действия, лев может задней ногой почесать за ухом или завернуть морду и начать мелко грызть свое бедро, как делают это собаки, когда ловят блоху.

А в Тайюане я видел, как после сложного акробатического танца львов в центр круга под оглушительные удары барабана и стонущий звон медных тарелок выбежала львица и неожиданно легла, тяжело дыша боками. Потом медленно поднялась и отошла

в сторону, а на том месте, где она лежала, обнаружился маленький беспомощный львенок – мальчик в львиной маске. У него были такие же, как у «мамы», гетры и белые перчатки с нарисованными пальцами лап. Новорожденный, лежа на спине, неуклюже двигал всеми своими четырьмя конечностями, переваливаясь с боку на бок. Долго не мог подняться и все время падал. Наконец с трудом подполз к матери, и та деловито и нежно его облизала. Тогда он уткнулся мордочкой в мамин живот сперва с одной, а потом с другой стороны. По-видимому, насытившись, львенок настолько окреп, что стал кувыркаться, а потом вскочил на материнскую спину, вцепившись лапами в ее густую зеленую шерсть, и львица, обрадовавшись, стала весело бегать по кругу, таская на спине смешно подпрыгивающего сына.

Боюсь, что многие читатели скажут, что в главе «Биомеханика куклы» мне не к чему было рассказывать о драконах и львах, которых, скорее, можно отнести к виду представлений в масках и, уж во всяком случае, «механика» тут ни при чем. И все-таки я сознательно столько строчек истратил на драконов и львов.

Во-первых, и по внешнему виду и по смыслу они все-таки куклы. Очень большие, но куклы. Да, конечно, никаких механических приспособлений, за исключением веревочек для открывания пасти и век, у этих кукол нет; их механизм – человеческое тело и человеческая биомеханика. Но ведь у куклы, надетой на пальцы рук, у «перчаточной» куклы, тоже нет механики. И у этих кукол механизмом движения является человеческое тело. Рука человека и ее человеческая биомеханика.

На нитках

Сейчас «перчаточная» кукла занимает, пожалуй, одно из самых первых, если не самое первое место среди видов и форм театральной куклы, применяемых в кукольных театрах разных стран, но в античных раскопках чаще всего встречаются «останки» кукол, которые управлялись либо проволокой, воткнутой в голову, либо нитками. «Останки» эти легко собрать в целую куклу, потому что у ног, рук, туловища и головы есть дырочки, сквозь которые нужно только продеть веревочку или проволоку. Такую куклу легко подвесить на нитках, привязанных к голове, кистям рук и коленкам ног, дергать за нитки, и кукла будет ходить и подымать руки, как многие сотни лет назад.

Я не знаю, может ли кто-нибудь сказать, где и когда на земном шаре возникли куклы, приводимые в движение сверху. Думаю, что первые такие куклы управлялись либо палкой, либо проволокой, воткнутой в голову, и бельгийские и сицилианские

куклы – это их прямые потомки, вроде как бы реликтовые представители доисторических зрелищ. Следом за «ведущим» деревянным или металлическим штырем довольно естественно понадобился такой же штырь или бечевка, подымающая руку. Затем возникло желание управлять ногами, и в конце концов кукла обросла огромным количеством шнуров или ниток. Немцы этих кукол так и называют – «шнуррен пуппен». Появились нитки, управляющие корпусом (идущие к спине и к груди), коленками, ступнями, плечами, локтями, запястьями, а то и пальцами рук. Количество ниток у отдельных кукол доходит иногда до тридцати, а то и сорока. Если нитки попадают в свет лампы или прожектора, то над куклой возникает буквально дым из ниток. Если такие куклы традиционны в данной стране, то к этим пучкам ниток все зрители привыкли и не принимают их во внимание, как слушатели оперы почти не замечают дирижера. Это, так сказать, техническая условность, вернее, неизбежность.

Владение куклами на нитках, которых чаще всего называют марионетками, дело сложное, требующее огромной практики, особенно если ниток много. В этом смысле просто-таки невероятно мастерство управления куклами на нитках китайских кукловодов. Я не буду описывать ни характер, ни содержание представлений, которые видел и в Пекине, и в Шанхае, и в Кантоне, и в других городах Китая в пятьдесят втором году. Для этого мне пришлось бы повторить многое из того, о чем я написал в книге «Театр китайского народа». Скажу только, что кукольные представления – и комические и героические – в большинстве своем разрабатывали традиционные мифологические сюжеты. Здесь же я вспомнил об этих представлениях только для того, чтобы сказать об их виртуозном исполнении, вплоть до того, что, к моему полному удивлению, кукла-герой сумела взять стрелу, натянуть лук и выстрелить этой стрелой. Причем не просто в кулису, а прямо в своего врага.

И все-таки я должен просить прощения у тех театров, которые играют спектакли куклами на нитках, потому что у меня своего рода идиосинкразия к таким спектаклям. Прежде всего, меня раздражает как раз то, что многие считают достоинством этих кукол, – ноги. Куклы видны во весь рост от головы до пяток, и поэтому, чтобы преодолеть пространство в сорок сантиметров, они должны пройти его ногами. Переступая каждой ногой по очереди: правой, левой, правой, левой. Так как актив дерганья ниткой кукольной ноги идет вверх, то, как правило, куклы ходят, так сказать, синкопами. «И раз», «и два», причем неизбежно «и» активнее, чем «раз», потому что «раз» и «два» – это свободные падения кукольной ноги, определяемые только ее весом.

Конечно, можно в конце концов выучиться акцентировать удар ноги об пол, а не ее подъем, но это насилие над куклой, а всякая кукла насилия не терпит. Вот почему куклы на нитках, как правило, ходят одинаково. Ходят, ходят и ходят в течение всего спектакля. Будто хождение – это основная характеристика физического поведения человека. Основная и притом общая характерность всех людей. А ведь хочет того или не хочет актер, ведущий куклу, – ее физическое поведение, ее биомеханика неизбежно становятся образной характеристикой.

И еще меня просто раздражает огромное количество видимых нитей. Мне говорят: «Это условность. Вы что, не признаете условности в искусстве?» Нет, я признаю условность. Не могу не признавать, потому что «безусловных» видов искусства вообще не существует, так как условность – это средство художественного обобщения. Но какое же обобщение создает сумма идущих к кукле нитей? Это совсем не обобщение, это видимая техника управления, которая к художественному обобщению никакого отношения не имеет. И, как правило, большинство театров, играющих куклами на нитях, всеми силами стараются если не скрыть эти нити, то, во всяком случае, уменьшить их видимость.

Достигается это разными приемами. Один из приемов – сильное освещение только кукол и по возможности затемнение пространства сцены над куклами, то есть того, в котором нити могут оказаться особенно видимыми. Другой прием – это оформление задника, на фоне которого играют куклы, вертикальными складками или полосами с таким расчетом, чтобы вертикали ниток как бы слились с вертикалями фона. И наконец, третий прием, применявшийся в балаганах девятнадцатого и начала двадцатого века, – это лампочки (керосиновые, а позже – электрические), помещенные по борту портала. Яркость видимых источников света зрительно затушевывала место действия кукол, и нити становились еле-еле видны.

Я повторяю, что прошу прощения у театров, играющих куклами на нитках, за мою идиосинкразию к этому виду кукольных представлений, но стыдливо скрывать свое мнение тоже не хочется. Только в том случае книга моя и может принести хоть какую-нибудь пользу, если я по-честному буду говорить то, что действительно думаю.

Техническая неизбежность и творческая необходимость

Ну а теперь я кинусь в другую крайность и буду реабилитировать кукол на нитках.

Сравнительно недавно в кукольных театрах многих стран возникло очень интересное явление, которое придало ниткам не только технический смысл, но и смысл образный. Сделало их художественно, а не технически условными.

Прежний императив – не обращайте внимания на нитки, старайтесь их не замечать – превратился в прямо противоположный: смотрите, смотрите на нитки. Смотрите на кукловода, который управляет этими нитками. Смотрите, как слитны движения рук кукловода с движением куклы. Смотрите, как сочувствует кукле кукловод. Смотрите, как кукла радостно покоряется кукловоду, как сливается она с ним! Смотрите! Это же дуэт. И нитки стали не неизбежностью, а необходимостью.

Не знаю, кто первым в двадцатом веке вышел на эстраду, ведя перед собой куклу на нитках. Думаю все-таки, что это был одиночка, а не группа видимых актеров, ведущих кукол на сцене театра. Уличные актеры, играющие куклами, не скрывая себя перед зрителями, бывали и в древние времена и в средневековье. Вы легко обнаружите их на средневековых гравюрах. Политические карикатуры на тиранов, дергающих своих подчиненных за нити власти, использовались многими художниками и прошлого и нашего времени, да и в газетах мы часто встречаем такие определения, как «марионеточное правительство» или «марионеточное государство». Эта образная формула говорит о том, что управляют каким-либо правительством или государством некоторые чужие правительства, кланы, концерны. Дергают «нитки» президентов, министров или генералов, и те становятся «марионетками». Все это свидетельствует не только о распространении, особенно в прошлом, кукол на нитках (иначе никто и не стал бы проводить таких параллелей), но еще и о том, что сами нитки могут служить поводом для образных ассоциаций и иметь самостоятельное, в данном случае иносказательное, значение. Так вот этим образным самостоятельным значением ниток, управляющих куклами, стали пользоваться многие кукловоды.

На Московском Международном фестивале семьдесят шестого года выступали известные английские кукольники Энн Хогарт и Джан Бассел. Я видел этот спектакль в Лондоне несколько лет тому назад. Состоял он из маленьких встреч самого Бассела с персонажами веселых детских книжек, написанных Энн Хогарт. Основным героем этих книжек является ослик Мафин. Отдельные книжки переведены на русский язык моей женой Ольгой Образцовой и Натальей Шанько и изданы в нашей стране. Книжки веселые, добрые, хорошие. Героев книжек – пингвина Перигрина, страуса Освальда, кенгуру Кэтти и особенно ослика

Мафина – любят все английские дети. Существуют полотенца, скатерти, салфетки с изображениями этих героев. Существуют игрушки, сделанные по этим рисункам. Появление на кукольной сцене и Мафина, и Перигрина, и кенгуру Кэтти превращается для английских детей в счастливую встречу с давно знакомыми друзьями. Бассел сидит на полу кукольной сцены как на скамеечке, играя на маленькой гитаре, а зверята выходят из-за кулис. Их ведет Энн Хогарт, скрытая, как это обычно бывает, задником сцены и падугой, из-за которой к куклам тянутся нити. Я сказал «скрытая». Так и было, когда я впервые увидел это представление. А на фестивале в Москве падуги не было. Энн Хогарт была видна. Видно было, как она держит в руках вагу (это сумма планочек, к которым прикреплены нитки) как она качает то одну, то другую планочку, чтобы ослик мог бегать, ходить, садиться, кланяться или качать головой. Нитки из досадной неизбежности превратились в радостную необходимость. Они стали нервами Мафина, а его физическое поведение и психология наглядно рождались поведением Энн Хогарт.

Но полностью реабилитированными нити оказались для меня, когда я увидел их в руках кукольника из Штутгарта Альбрехта Розера. Впервые я встретился с ним на одном из западноевропейских фестивалей, а в семьдесят шестом году он приехал на Международный фестиваль к нам в Москву.

Как всегда это бывает, приехавшие театры оказались очень разными по своему составу, по направлениям и стилю. Были спектакли абсолютно беспомощные и были очень хорошие по теме и по форме, по точности адресата, по исполнению. Были претендующие на философскую глубину и были по-счастливому наивные и тем самым прекрасные. Были предельно изобретательные и в то же время ясные, и были в такой степени заумные, что расшифровать содержание вряд ли я бы отважился. Были традиционные национальные и были реставрировавшие традиции. Были пантомимы, оперы, политические памфлеты. Были всякие. И казалось просто невозможным, чтобы все зрители остановили свое внимание на каком-то одном спектакле. А так случилось. Таким спектаклем, вернее, таким представлением было выступление Розера.

Для меня Розер уже не был открытием, так как я не в первый раз его видел. Хотя это не совсем правда, потому что, сколько бы раз ни видеть Розера, он всегда кажется открытием. Стройный и теперь уже немолодой, в темно-сером спортивном костюме, он стоит на небольшом помосте. Его ассистентка передает ему вагу, на которой висит кукла. Она неживая, но, как только Розер взял вагу, кукла зашагала. Это была очень точная, совсем не

кукольная, деловая, серьезная походка. Кукла-клоун. Традиционный немецкий клоун. Он пианист. Подойдя к роялю, он сел на стул и посмотрел вверх на Розера. Все ли, мол, у него готово. По-видимому, все. Надо начинать играть. Нет, оказывается, не все. Рояль слишком далеко от стула, и клоун не может до него дотянуться. Розер поглядел на ассистентку, и та пододвинула рояль. Можно начинать? Нет, теперь стул слишком близко к роялю. Клоун опять смотрит на Розера, и Розер, одной рукой держа вагу с нитями, другой отодвигает стул. Можно начинать? Нет, нитка зацепилась за стул. Клоун не в силах двинуть рукой и опять смотрит на Розера, а Розер на ассистентку. Та освобождает нитку, и клоун вежливым поклоном благодарит ее за помощь. Наконец-то можно играть. Играет клоун так виртуозно, что все время игра его покрывается аплодисментами, но в конце он до того разошелся, что последним ударом промахнулся правее верхнего регистра клавиатуры. Аккорд тем не менее прозвучал, что очень удивило клоуна.

Потом старушка быстро-быстро вязала чулок и рассказывала разные сплетни, путая немецкие и русские слова. Говорила-то собственно не старушка, а Розер. Вовсе не скрывая этого, как не скрывал он и того, что это его пальцы двигают старушкиными руками. Но так как движения актерских рук ритмически абсолютно совпадали с движением рук кукольных, а движение кукольной головы совпадало с розеровскими словами, то это удивительное слияние становилось прекрасным. И не мешали тут нитки, а помогали, соединяя двух исполнителей одной роли.

Потом Розер вывел на помост маленькую девочку, и, хоть была она ему по колено, они стали друзьями. Она осторожно трогала его за штанину и просила танцевать. И они танцевали. Розер всего только одной ногой, а она всем телом. Но это был настоящий парный танец. Трогательный, веселый, нежный. Танец кончился, и оба они ушли, повернувшись к нам спиной. И девочка обнимала своей маленькой рукой большую розеровскую ногу.

Затем вылетел аист. Сделал круг над Розером. Натянутые нити шли от руки актера к корпусу и крыльям аиста. Птица опустилась на землю, чистила клювом крылья, что-то клевала и потом, так же широко раскрыв огромные белоснежные крылья, сделала круг над розеровской головой и опустилась где-то за ним.

Я не в силах перечислить все номера, которые показывает Розер. О нем можно было бы написать книгу. Но мне сейчас хочется только одного. Как можно яснее объяснить, что нитки, соединяющие Розера с куклой, становились не техническим средством показа кукол, а образно-тематическим. Хотя, может

быть, зрители и не думали об этом. Не думали, но чувствовали, иначе не взрывались бы аплодисментами и криками «браво».

Розера нельзя спрятать за падугой кукольной сцены, хоть он и мог бы в этом случае играть куклами все, что он нам сыграл. Так же летал бы аист, так же танцевала девочка. Но тема исчезла бы совсем (остались бы только великолепные движения кукол и сумма ниток над их головами). Тема милой глупости клоуна, поддержанная внимательно-снисходительной помощью актера, тема нежной дружбы девочки и взрослого человека, тема счастливой свободы прекрасной птицы и, наконец, последняя тема, о которой я еще не рассказал.

Из-за спины Розера вышел инвалид. Одна нога – живая, другая – палка. Вышел, тяжело стуча деревянной ногой. На груди – повешенная через шею шарманка. Старая, как он сам. Инвалид долго играл на шарманке какой-то вальс. Розер серьезен. Он ничего не «изображает» своим лицом. Ни горя, ни сочувствия. Потому что ведь это не сегодняшнее горе инвалида. Это уже давно просто его жизнь. Руки Розера, как всегда внимательно, движутся и берут то одну, то другую нитку. Потом одна рука, держа нитку, медленно протягивается вперед, и тогда инвалид протягивает свою руку. Прямо к зрителям. За подаянием. Я не много знаю произведений искусства, которые бы так лаконично, так просто и так эмоционально раскрыли антивоенную тему. У людей взрослых, совсем не сентиментальных, на глазах неожиданно появились слезы.

Розер не «новаторствовал», ничего не «выдумывал», никого не «поражал» техническими приемами, а из всех приехавших в Москву кукольников разных стран единогласно вышел на первое место. На фестивале, слава богу, не было премий. Я не люблю премий в искусстве. Они не создают, а разрушают дружбу. Но кого бы я ни спрашивал после фестиваля: «Кто из наших гостей понравился больше всего?» – все в один голос говорили: Розер, Розер, Розер.

В чем победа Розера? В слиянии приема и темы. В органическом врастании приема в тему.

Я уже рассказывал, что когда-то Акимов, посмотрев премьерный спектакль нашего театра «Обыкновенный концерт» (тогда он назывался так), прислал мне телеграмму: «Поздравляю и подло завидую». Вероятно, и я сейчас мог бы послать такую же телеграмму Розеру, но она состояла бы из много раз повторенного слова: «Поздравляю, поздравляю, поздравляю». Слово «завидую» я не мог бы написать. Это была бы неправда, потому что великолепный прием и великолепная игра Розера вряд ли были бы применимы в целом спектакле. Разве что только

как эпизод.

Мы в свое время поставили два спектакля с куклами на нитках. Один был, по существу, подражательный и назывался «Цирк на сцене». Я рассказывал о нем. Подражал он балаганному спектаклю. Куклы имитировали фокусников, жонглеров, танцоров. Это была не пародия, не насмешка над исполнительскими штампами, как получилось впоследствии с целиком пародийным спектаклем «Необыкновенный концерт». Темы (кроме имитации цирковых номеров) не было. Сверху мотались безусловно видимые нити, которые несли не смысловую, как у Розера, а чисто техническую нагрузку, отчего чудо преображения неживого в живое если не вовсе исчезало, то, во всяком случае, чрезвычайно уменьшалось. Мы не любили этот спектакль, и довольно скоро он из нашего репертуара исчез. Вторым «марионеточным» спектаклем был ершовский «Конек-Горбунок». Нам казалось, что выбор этой системы кукол оправдан прежде всего тем, что Иван все время на этом Коньке летает. Мы ошиблись. Именно полеты-то у нас и не получились. Но почему же полет аиста у Розера был просто великолепен и раскрывал тему? Его свободу и красоту. А у Конька ничего из этого не вышло. Да именно потому и не вышло, что у Розера нити слились с темой и превратились в образ, а у нас те же нити оказались просто видимым техническим средством, технической грязью. Какое же это чудо – летящий над облаками Конек, коли видно, как его волокут пучком ниток. Нет, ничего не получилось у нас с куклами на нитках, и хоть «Конек-Горбунок» в общем-то имел успех, был очень «постановочен» и «красив», мы все-таки с репертуара его сняли. Не лежала у нас к нему душа.

Между до и до-диез

А вот «перчаточные» куклы, которыми мы сыграли первый же наш спектакль, «Джим и Доллар», – до сих пор наши лучшие друзья, и любим мы их нежно, хоть вовсе не все они могут сыграть. Очень многое играть решительно отказываются, но зато, если что-то находится в сфере их биомеханики, играют замечательно. Можно сказать, лучше всех.

Примитивнее «перчаточной» куклы трудно что-либо себе представить. Я уже писал о ней, но в главе «Биомеханика» не имею права обойти куклу, которую чаще всего называют «петрушкой», хотя Петрушка – это только герой народного кукольного представления, а вовсе не всякая кукла, надевающаяся на пальцы рук.

Может быть, не все мои читатели знают разницу между

темперированным и нетемперированным музыкальным строем. Тогда мне необходимо объяснить эту разницу, так как для понимания свойств «перчаточных» кукол это очень важно, хоть речь пойдет вовсе не о звуке, а о движении.

Давайте возьмем два струнных инструмента: один – щипковый, это может быть или гитара, или мандолина, или домра, или балалайка, другой – смычковый, это может быть скрипка, или виолончель, или контрабас. Сравните грифы этих инструментов. У гитары на всем протяжении грифа набиты лады. Если это семиструнная цыганская гитара, самая высокая струна у нее ре. Нажмите пальцем на первый лад этой струны. Получится ре-диез. Если нажать на второй лад, то получится ми, а на третьем ладу будет фа. Таким образом, между каждым ладом будет полутон. Вот это и есть темперированный строй. И у рояля строй тоже темперированный. Между каждой клавишей, включая и черные, ровно полтона. В октаве двенадцать полутонов. Теперь возьмите скрипку. На скрипичном грифе совсем нет ладов. И если вы нажмете любую струну, то не обязательно получится до или ре, ми или фа. А может, и где-то посередке. Не ми, не фа, а ми с четвертью тона или восьмушкой. Если у слушателя музыкальное ухо, то он непременно скажет: «Фальшивите». Но вы, конечно, заметили, что скрипачи при нажиме на струну все время мелко дрожат пальцем и тем самым как бы расширяют диапазон данной ноты. Всего на восьмушку тона с каждой стороны, а может, и того меньше. И музыкальное пространство расширяется, делается менее рубленным. Некоторые восточные инструменты вообще бродят по музыкальному пространству так же, как и восточные молитвенные напевы. Строй человеческого голоса не темперирован, располагает бесконечным количеством модуляций, которые нельзя разделить даже на шестнадцатые тона, и поэтому голос человека обладает огромной силой эмоционального воздействия. Он может быть и нежен, и грозен, и резок только одной сменой модуляции, распоряжаясь всей палитрой музыкального пространства, всеми музыкальными интонациями.

Но не темперировано не только движение человеческого голоса, но и движение человеческого тела. Как, впрочем, и движение всякого живого существа. Именно благодаря абсолютной нетемперированности мы любуемся грациозностью движения кошки, лани, ужа. Конечно, «тройной тулуп» в фигурном катании на льду восхищает членов жюри и на табло может появиться 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. Он и меня удивляет. Но забыть на льду Моисееву в танце на музыку Чайковского «Ромео и Джульетта» невозможно. Без всякого «тулупа» ее движения от конька до кончика пальца руки пластичны и так лишены какой бы

то ни было темперации, что сила выразительности говорит только о том, как прекрасно живое человеческое тело.

А вы видели «Умирающего лебедя» Сен-Санса в исполнении Майи Плисецкой? Это чудо. Настоящее чудо.

Вы меня можете спросить, почему я, говоря о нетемперированности движения, в качестве примера привожу движение в балете. Ведь балет же весь построен на музыке, то есть на ритмах и темпах, иначе говоря, на временных расчлененностях. Да, конечно, но в том-то и прелесть балета в его лучших проявлениях, что внутри этой ритмической и темповой расчлененности человеческое тело живет свободно и слитно. Для тех, кто не видел руки Плисецкой в «Умирающем лебеде», рассказать о них невозможно. В них уже нет костей. Законы человеческой анатомии исчезли. Это крылья – сильные, слабые, трепещущие. И кисти рук – это умирающие перья прекрасной птицы.

Преображение руки

Руки, человеческие руки! Разве их выразительность проявляется только в балете? Поверьте мне, что руки Михоэлса в «Короле Лире» были составной частью его роли в не меньшей степени, чем гневные, несчастные глаза.

Ну а в нашей профессии, о которой я пишу эту книгу, руки – три четверти ее сути.

Если говорить об искусстве владения «перчаточной» куклой, руки, кисти рук – это просто все. Вы можете проверить степень их выразительности на своих собственных руках. Это не важно, что вы не актер или актриса кукольного театра. Не бойтесь. Я не буду просить вас изображать Ивана-царевича, Бабу Ягу или зайчика. Не бойтесь.

Я вам предлагаю сыграть этюд с самим собой. Для этого ничего, кроме двух ваших рук, не нужно. Положите левую руку на стол. Положили? Если не положили, не читайте дальше. Положили? Хорошо. Теперь будем считать, что это не ваша рука, а какое-то живое существо, щенок или котенок, или еще лучше – маленький ребенок. Он спит. Ничего не надо делать рукой. Не надо шевелить пальцами. Он спит очень крепко. Теперь средним пальцем правой руки тихонечко погладьте вашу левую руку. Осторожно. Осторожно. Чтобы не разбудить ребенка. Он же спит. Осторожно, но ласково. Посмотрите, как удивительно нежно делает это ваш палец и как легко представить, что это не палец, а маленькая живая рука куклы. Живой куклы. Тело-то у нее такое же, как у вас, такое же живое. И кожа той руки, которую вы так

внимательно гладите, она ведь тоже живая. Такая же живая.

Если вы все это проделаете, а не просто скептически прочтете, прихлебывая чай, одним словом, если вы сделаете только то, что я написал, без всяких накачиваний себя на «правду», вот тогда вы поймете, какой мягкостью, какой силой выразительности обладают нетемперированные движения человеческой руки. Даже одного ее пальца.

На этом, только на этом «диалоге» двух рук, принадлежащих одному человеку, и построено мое выступление с куклой Тяпой на сольных концертах, о котором я рассказывал в первой части книги.

Но если куклу на руке даже и куклой-то назвать трудно, потому что ее тело – это рука человека, а собственно кукле принадлежит только головка да одежда, не значит ли это, что все «перчаточные» куклы, надетые на актерскую руку, по характеру движений, а значит, и по образу своему будут похожи друг на друга как родные братья? Тела-то у них будут из одной и той же руки сделаны. Данной руки данного актера. Предположить такое, может быть, и можно, но актерская практика говорит о прямо противоположном. В спектакле «Ночь перед рождеством» актер Семен Соломонович Самодур играл пять абсолютно разных ролей: черта-племянника, голову, дьяка, мужичка, который вытаскивает из мешка спрятавшегося в нем дьяка, и собаку. И все эти роли он играл просто великолепно, и все они по характеру движения, по пластическому образу были абсолютно разными.

«Героическая» биомеханика

Примеров прекрасно сыгранных «перчаточными» куклами ролей в нашем театре я мог бы привести множество, и мы не собирались играть целый спектакль какими бы то ни было другими куклами, пока писательница Нина Гернет не предложила нам пьесу «Волшебная лампа Аладина».

И тут оказалось, что комиков, особенно бытовых комиков, «перчаточные» куклы играют замечательно, а вот роли героические или романтико-героические не получаются просто потому, что у них не героическая анатомия:

голова большая, а ручки маленькие. Какой же это герой? Можно, конечно, удлинить ручки трубочками, но они будут тогда торчать, как палки, и героя тоже не получится. Можно уменьшить голову, как делают это китайские кукольники, играющие куклами на руках. Но они играют перед зрителями, подошедшими к ширме вплотную. Естественно, что с расстояния в два-три метра кукольную голову трех сантиметров величиной видно, и, значит,

играть можно, но у нас даже в самом маленьком зале на двести тридцать человек из десятого ряда такую куклу рассмотреть нельзя. Значит, неизбежно у «перчаточной» куклы должна быть большая голова. Но если вылепить крупную «героическую» голову и посадить ее на маленькое тельце с коротенькими ручками, получится урод.

И вот тогда впервые мы решили воспользоваться тростевыми куклами, которыми до того времени не пользовались. Они нам были просто не нужны. Но знать мы их знали, потому что такими куклами играли, как вы помните, Ефимовы и воронежский кукольник Беззубцев.

Я уже говорил, что художником спектакля «Волшебная лампа Аладина» был Борис Дмитриевич Тузлуков. Он сделал кукол проще, чем были сделаны куклы Ефимовых. Одежда Аладина – это простой халат, внутри которого к кистям рук идут палочки – трости, в голове – тоже палка, которую кукловод держит правой рукой. Левая рука может взять нижний конец трости, идущей к кисти кукольной руки, и таким образом управлять ею.

А если нужно действовать обеими руками куклы? В этом случае требуется помощь другого актера. Тот, кто ведет тело и голову куклы, – это основной исполнитель роли. Тот же, кто ведет руки, – его помощник. Но от этого второго актера зависит очень многое. Он действительно должен «умереть» и в кукле и в основном актере. Умение быть помощником – это очень важное умение. Плохой кукловод помощником быть не может. И помощником в каждой данной роли должен быть всегда один и тот же актер, иначе основной исполнитель роли сыграть ничего не сможет.

Роль царевны Будур в «Волшебной лампе Аладина» играли и играют у нас разные актрисы. В этой роли есть танец. Без помощника его станцевать нельзя. Почти всегда танец этот покрывается аплодисментами, и я не знаю, кто же виновник этих аплодисментов – основная исполнительница или ее помощник. И, конечно, так четко, так темпераментно и так грациозно «перчаточная» кукла танцевать не может.

Спектакль «По щучьему велению», который мы играем больше сорока лет, считается нами нашей «Чайкой», так как до сих пор он для нас как бы эталон кукольной правды и цельности выразительных средств. Но, по существу, «Волшебная лампа Аладина» тоже должна считаться «Чайкой». Второй «Чайкой».

Она имеет на это все права, потому что буквально раскрыла двери новому репертуару нашего театра.

Если бы мы не поставили этого спектакля, если бы не увлеклись биомеханикой тростевой куклы, не родились бы у нас

ни «Король-Олень», ни «Буратино», ни «Необыкновенный концерт», хотя куклы «Необыкновенного концерта» обладают уже несколько другой биомеханикой.

Почти каждый спектакль – новая анатомия куклы

Наш «концерт» – это высмеивание эстрадных штампов. В какой-то степени оно основано на имитации, то есть на определенных моментах натурализма.

Дурак-конферансье во фраке с белой манишкой, зазнавшийся, самоуверенный, убежденный в том, что он остроумен. Как сделать такую куклу? Халат тут не годится. Где тогда спрятать трости? Вот и пришлось нашим мастерам изобретать внутренние трости с довольно сложным управлением, чтобы можно было сгибать кукольные руки в локтях и жестикулировать ими. И коли *уж* высмеивать эстрадного «речевика», значит, его надо снабдить и определенной мимикой. Вот почему очень сложное устройство головы у нашего конферансье. Когда что-то портится, приходится вскрывать череп, делать, так сказать, трепанацию и «вправлять ему мозги».

Наш конферансье стал в полном смысле слова премьером театра. Он знаменит. Ему аплодировали тридцать четыре страны мира, причем он всегда говорил на языке той страны, в которую мы приезжали.

Описать анатомию всех наших кукол очень трудно. Да и вряд ли читателям, большинство которых совсем не кукольники, так уж важно знать все подробности технологического устройства кукол.

И все-таки еще о трех видах кукольной биомеханики мне рассказать необходимо.

В спектакле «Божественная комедия» и Адам и Ева – это вырезанные, как бы вылепленные из поролона фигурки. Никаким внутренним управлением они не обладают, и управляют их движениями актеры, не скрытые от зрителей. Куклы эти – прямая противоположность «перчаточным» куклам. Пожалуй, они, скорее, похожи на кукол, управляемых нитками. Актер держит куклу за голову, берет своей рукой кукольную руку и действует этой рукой, не скрывая своего участия в ее движении.

Совсем по-другому решена анатомия кукол в разных эпизодах нашего спектакля «И-ГО-ГО».

Это пьеса Евгения Сперанского. Название «И-ГО-ГО» расшифровывается как Институт гомо-гомункулярных образований. Объясняя это название корреспондентке, директор института профессор Фаустов говорит: «Гомо – это, как известно,

человек, гомункулюс – это живое существо, созданное из неживой материи, а гомункулярный – производное от слова гомункулюс и обозначает нечистую силу». Она существует в действительности. Ведьмы, как вам, читатели, и самим известно, живут главным образом в коммунальных квартирах, русалки – на пляжах в так называемый «бархатный» сезон, они расчесывают волосы, поют романсы и топят мужчин с положением и дачей.

Корреспондентку играет не кукла, а молодая актриса. Профессор Фаустов – тоже не кукла, а человек. Корреспондентка нажала кнопку и выпустила на свободу нечистую силу, которая до этого находилась в «гоготроне» Фаустова в кипящем состоянии. Весь сюжет спектакля состоит в том, что Фаустов и корреспондентка с помощью «гогоскопа» разыскивают разбежавшуюся нечистую силу, которая уже «вочеловечилась» и обнаружить ее не так-то легко.

Русалка превратилась в соблазнительницу, старающуюся утопить молодого писателя (розыск происходит в районе Переделкина). Действующие лица этого эпизода сидят в профиль за спинкой дивана. Видны только их головы.

Головы эти надеты на кулаки актера и актрисы. У актрисы к тому же видна рука с папироской, причем пальцы руки удлинены трубочками, кончающимися красными лакированными ногтями. Соблазнительница курит. Поднесет папироску к большой папьемашевой голове, и изо рта этой головы идет струйка дыма. Назвать всю эту комбинацию куклой трудно – голова кукольная, а рука живая. И все-таки это кукла. Кукла с совершенно особым биомеханизмом.

Чтобы завершить тему этой главы, мне остается только упомянуть о куклах спектакля, который называется «Говорит и показывает ГЦТК».

Если спектаклем «Необыкновенный концерт» мы старались высмеять штампы эстрады, то спектакль «Говорит и показывает ГЦТК» высмеивает штампы телевидения.

Это сатирический спектакль – обозрение разных телевизионных программ. Интервью у работницы цеха правых перчаток, интервью у человека, купающегося в проруби, целью которого является пропаганда моржеплавания, прямая передача из «среднего академического театра оперы и балета» оперы «Тишина». Прямая передача с аэродрома, где встречают возвращающихся с международных соревнований спортсменов (на экране сплошные зонтики, так как идет дождь, и ничего не видно), лекция музыковеда на тему о том, как нужно уметь слышать в музыке то, чего в ней нет, выступление эстрадной певицы, поэта, воспевающего русскую осину, наконец, «Прогноз

погоды» и «Спокойной ночи, мамы и папы».

Чтобы все это показать, необходимо было соорудить как бы большой телевизор четыре на три метра, в котором действуют большие серые фигуры. И если в вашем телевизоре дикторша, включая ее прическу, занимает почти весь экран, то есть приблизительно тридцать-сорок сантиметров, то у нас она – полтора-два метра, в то время как фигурка балерины всего десять-пятнадцать сантиметров, иначе в телевизор не влезла бы «шикарная» сцена оперного театра.

Музыковед, читая свою лекцию, играет на рояле. Он сидит к нам лицом. Клавиатуры не видно. Руки то взлетают над нижним обрезом телевизора, то исчезают за ним.

И если вы представите себе лектора от рояля до макушки лысой головы в полтора метра, то какие же у него должны быть кисти рук, какой длины сами руки и какой ширины их охват. Ведь раздвинуть он их должен на четыре метра. Значит, каждой рукой управляет один актер, да еще один головой, итого три.

А вот про устройство «моржа» – сухонького, чуть не умирающего старичка, продрогшего от холода (недаром же он хочет организовать секцию «раков», чтобы купаться в крутом кипятке), про его биомеханику рассказать еще трудней.

Потому что целиком его нет. Есть верхняя часть туловища с головой, отдельно одна рука, отдельно – другая и еще по отдельности две ноги, вернее, по два куска ног, начиная от колена до ступни. Туловище с головой – в руках одного актера, две руки – в руках другого актера и две ноги в руках третьего актера. Я еще забыл сказать, что существует та часть тела, которая называется невыразимой. Она тоже нужна, потому что когда наш закаленный спортсмен ныряет, то сперва уходит под воду голова с верхней частью туловища, затем возникает невыразимая часть тела в трусиках, а затем уже ноги, поднимающие брызги настоящей воды.

Глава четырнадцатая
Партнеры

Кто есть кто?

Зал кукольного театра. Пришли зрители. Сели. Смотрят спектакль. На сцене несколько кукол. Они действуют, что-то говорят, как-то выглядят. Идет «Король-Олень». Среди действующих лиц Труффальдино – смешной, глупый и одновременно быстрый, хитрый итальянец. Кто же создал тот образ, который воспринимают зрители? Актер? Конечно, актер! Но не только он. Если бы не было куклы, значит, не было бы и внешнего вида этого образа. Значит, образ создал художник? Да! И художник! Но художник не смог бы создать внешний вид героя пьесы, если бы не было автора этой пьесы, в данном случае итальянского драматурга восемнадцатого века Карло Гоцци, и «соавтора» этой пьесы Евгения Сперанского, который переделал пьесу для кукольного театра. Видите, сколько людей являются партнерами в создании образа нашего Труффальдино.

Немирович-Данченко говорил, что режиссер должен умереть в актере. Он даже рассказывал мне, как спросил одного актера: «Кто помог вам сделать роль?» Актер ответил: «Никто. Я сам ее сделал». И тогда он сказал актеру: «Значит, у вас был хороший режиссер».

Если продолжить эту мысль Немировича-Данченко, то, вероятно, первое, что должен сделать актер, – это приблизить автора до такой степени к себе, чтобы автор как бы умер в актере. Это значит, что каждое слово, каждый поступок будет принадлежать не автору, а уже актеру. Если говорить о Труффальдино, то в данном случае это было особенно легко, потому что автором переделки «Короля-Оленя» был Сперанский и он же играл Труффальдино. Но актер Сперанский был за ширмой, а над ширмой была кукла. Она говорила голосом Сперанского. Она двигалась волей Сперанского. Но ведь все-таки она не была похожей на Сперанского, и если бы Труффальдино был очень толстый, а не такой худой, каким он был в нашем спектакле, то и Сперанский играл бы по-другому. Кукла навязала Сперанскому образ, характер походки, характер каждого движения. И вот тут мне даже трудно сказать, что же происходит: то ли кукла умирает в актере, то ли, что вернее, актер умирает в кукле, полностью ей подчиняясь.

Как-то один из актеров нашего театра сказал: «Меня кукла не

слушается. Она плохо сделана. Я хочу, чтобы она почесала затылок, а она не может. Я хочу, чтобы она погладила живот, она тоже не может». Я ответил: «Если вы будете заставлять куклу делать то, чего она не может, ничего хорошего не получится. Не она должна подчиниться вам, а вы должны подчиниться ей и не огорчаться по поводу того, чего она не может, а радоваться тому, что она может. Вот тогда зрителям будет казаться, что она может все».

Но как же все-таки происходит слияние всех партнеров, создающих спектакль, – автора, режиссера, художника, композитора, актеров? Как происходит этот процесс, вернее, как он должен происходить? По правилам Министерства культуры театр не должен приступать к изготовлению эскизов и тем более кукол до утверждения пьесы художественным советом театра. Для нас это очень плохое правило. Мне бывает невероятно жалко, если актеры слушают пьесу и одновременно не видят эскизов кукол. И особенно обидно это в том случае, если кто-то уже примеряет себя к данной роли и в его воображении неизбежно возникает образ его героя. Этот воображаемый актером образ опять-таки неизбежно разойдется с тем, что предложит художник. Поэтому я бываю рад, если, читая новую пьесу перед актерами, которые будут ее играть, я могу показать и эскизы, предложенные художником. Пусть их увидят актеры не предвзято. Шансов, что эскизы понравятся, куда больше.

В предшествующих главах я много говорил о создании места действия (физического и изображенного) и об анатомии кукол (определяющей возможности ее физического и тем самым изобразительного поведения). Все это во власти художника. Это его забота, его обязанности.

Но коли при чтении пьесы актерам мне хочется показать им эскизы художника, значит, моя режиссерская работа до этой встречи начинается не только с многочисленных встреч с автором. Почти параллельно с этим идут не менее многочисленные встречи с художником, создателем пластического образа спектакля, а затем и с композитором, создателем его музыкального образа.

Пластический образ хоть и зависит во многом от конструктивного решения спектакля, но не ограничивается этим. Необходимо решить его художественный образ, характер его условности и его стиль.

Михоэлс как-то сказал мне, что стиль – это быт, но, зная Михоэлса и его спектакли, я понимал, что под словом «быт» он подразумевал не натуралистическую имитацию быта, а предельное выражение бытовых характеристик данной эпохи,

данного народа. И естественно, что, создавая «Волшебную лампу Аладина», художник Тузлуков опирался и в куклах и в декорациях на характеристики Востока, а в «Божественной комедии» – на наивное восприятие Библии и русского лубка.

Да и композитор не может думать только об эмоциональном восприятии его музыки, хотя это и основная его обязанность. Он хозяин времени. Ритмически он может продлевать его, если это необходимо по движению сюжета или темы, ускорять его, делать мчащимся, замедлять или даже останавливать. Он может создавать напряжение или разряжать его, но и в мелодических характеристиках и в инструментовке он не может решать стиль музыки, не опираясь на бытовую характеристику сюжета, на тему спектакля, и обязан помнить, что это кукольный спектакль и масштабность музыкального сопровождения должна соотноситься с масштабностью кукол. И тембры инструментов должны быть локальными, характерными, типизированными, потому что типизированы все внешние характеристики кукол. Вот почему композитор Кочетов, работая над «Щучьим велением», неизбежно опирался на мелодические характеристики русской песни и, сознательно исключив рояль, ввел гармонь; композитор Милютин, создавая музыку «Кота в сапогах», опирался на мелодику народной французской музыки, а Гладков в музыке для «Дон Жуана», являющегося пародией на штампы современных мюзиклов, опираясь в основном на американский джаз, для каждой картины менял состав оркестра в зависимости от того, происходит ли действие в Испании, Италии, Америке, России, Японии или Мексике.

Естественно, что и на художественном совете и дальше, на первых встречах актеров с ролями, происходят обсуждения и часто кому-то обязательно что-то не нравится. Я не боюсь этих обсуждений. Актер не должен выполнять приказ режиссера. Режиссер действительно должен умереть в актере, и актеру должно казаться, что все он придумал сам. И при обсуждении роли, и при обсуждении эскиза куклы, и при обсуждении музыки актер не только имеет право на собственное мнение, но и обязан высказать его и сделать свои предложения. Как я уже писал, *у* нас правило: слушать все предложения, даже глупые, потому что бывает так, что обсуждение глупого предложения рождает новое и уже совсем не глупое, но это не значит, конечно, что каждое предложение должно быть принято режиссером, тем более что предложения-то бывают разные, иногда прямо противоположные.

Эскизы декораций обсуждаются с точки зрения и стиля и удобства игры, но, естественно, актеров больше всего волнуют эскизы кукол. С кем в первую очередь они будут партнерами, в

кого они будут в полном смысле слова воплощаться. Причем, как бы ни волновала актера кукла его роли, ему интересно и важно понять также и кукол других актеров, с кем придется общаться его герою – кукле с куклой, и самое главное – создана ли художником «семья» кукол, кукольный народец. Ведь в каждом спектакле куклы по-разному условны. А условность только тогда правда, когда она не нарушена.

Правда единоусловия

Всякое произведение искусства условно. В рифму никто в жизни не разговаривает. А в стихотворном произведении разговаривают. Левитан написал «Над вечным покоем». Там изображена по крайней мере десятиверстая даль – пространство. А картина-то плоская. Репин написал идущий крестный ход. А ни одна фигура не движется. Все застыли в тех позах, в которых их написал Репин. Два художника-реалиста. А произведения их условны. Условием плоскости, условием изображенного движения.

Как правило, необходимо, чтобы внутри себя условие не нарушалось и было единым для всего произведения. Я говорю «как правило» потому, что сознательные и явные нарушения условия возможны: прозаические сцены внутри стихотворных пьес, музыкальные монологи в драматическом действии, «а парте» в публику, применявшиеся в театре прошлых веков, и монологи от автора, а то и присутствие автора на сцене современного театра.

Эти нарушения единоусловия сами становятся условием, и большинством зрителей так и понимаются. Но это не значит, что условность можно нарушать как попало. В этом случае такое нарушение дискредитирует условие. Оно распадается. Разваливается.

Кукла условна уже тем самым, что она кукла, то есть нечто неживое, условно изображающее живое существо. Все в кукле изображено. Все ненастоящее, условное. И анатомия, и пропорции, и материал. И условия эти в разных спектаклях бывают разные. Куклы могут приводиться в движение нитками, могут быть надеты на пальцы как перчатки, могут быть тростевыми. Каждое из этих условий зрители могут принять, в каждое поверить, пока вы не нарушили условия, пока семья ваших кукол единоусловна. А вот попробуйте нарушить это единоусловие – и получится ерунда. Каждая условность будет дискредитировать другую. Кукла на нитках станет беспомощно невесома и куча ниток над ней станет не условностью, а

мешающей техникой. А «перчаточная» кукла рядом с висящей превратится в распластанную бесформенную лягушку и буквально прилипнет к грядке. К сожалению, такие объединения разноусловий я встречал в спектаклях некоторых кукольных театров; каждый раз мне казалось это как бы оскорблением, нанесенным кукле.

Но единоусловность кукол состоит не только в единосистемности их технического устройства. Можно всех кукол сделать «перчаточными» и тем не менее разноусловными и опять-таки несовместимыми.

Существует не только разноусловность между живописью и скульптурой. Это-то всем ясно. Но существует разноусловность и внутри живописи и внутри скульптуры. Это тоже ясно. Да не сразу. Особенно, если относится к одному и тому же жанру. Например, к портрету. Представьте себе портрет русской крестьянки, написанный Малявиным, и представьте себе портрет русской крестьянки, написанный Венециановым. Могут эти две женщины встретиться на плоскости одной и той же картины? Не могут. И не в том дело, что одна в голубом кокошнике, а другая в цветастом платке. Они просто разноусловны. Все в них противоположно: жирный мазок широкой малявинской кисти, и тонкая венециановская лессировка, и цветовое пространство, внутри которого каждая находится.

Вот так и в куклах. Представьте себе, что для вашего спектакля вы выбрали анатомию тростевой куклы. Достаточно ли этого, чтобы бездумно поручить делать этих кукол разным художникам и разным скульпторам? Нет, ничего хорошего из этого не получится. И в этом случае возникнет разноусловность. Что было бы, если бы голову Ивана-царевича вылепила Голубкина, а голову Елены Прекрасной – Коненков? Ни играть на одной ширме, ни пожениться они не смогут. Разноусловны.

Я боюсь, что многие читатели скажут: «Что вы нам прописные истины говорите». Что истины это – верно, но, к сожалению, совсем не прописные. Разноусловными куклами полны многие спектакли многих кукольных театров. Я уже не говорю о том, что довольно часто создаются спектакли или кукольные телепередачи «на подборе». Есть такой откровенно халтурный метод. Зайчик из одного спектакля, лиса из другого, бабушка из третьего. Зайчик сделан из байки, лиса из плюша, а волосы бабушки из папье-маше, но это никого и не волнует. На зайчика похоже? Похоже. На лисицу похоже? Похоже. На бабушку похоже? Похоже. А что все они разноусловны, так боже ж ты мой, разве «деточки» об этом думают. Думать об этом деточки, конечно, не думают, а вот ощущать ощущают. Может, выразить не могут, а ощущают.

Но, как это ни странно, даже одному художнику создать единую семью кукол, в полном смысле слова единокровную, совсем не так просто. И теперь, по прошествии многих лет, мы стараемся принимать эскизы непременно все сразу. Всех персонажей. Мало этого, мы стараемся отливать гипсовые формы только тогда, когда вылеплены в глине все головы. Выставив их в ряд, проверяем не только размеры, но и внутренние пропорции, внутренние масштабы. Вы сами понимаете, что щенок сенбернара может быть меньше взрослого сеттера, но по внутренним масштабам он всегда будет крупнее. И нос, и глаза, и уши. Мало этого, сама стилизованность голов и характер условности даже при одинаковых масштабах могут оказаться разными. Для каждого спектакля надо создавать единый критерий условности. Единственный, соизмеримый. Тогда и спектакль станет органично единоусловным. Работая над «Пузаном», мы уже поняли ошибки в этом смысле четырех предшествующих спектаклей и, стараясь создать единоусловных кукол, прибегли к довольно простому, но послужившему для нас хорошим уроком приему.

Все, буквально все головы мы сделали из почти одинаковых токарных шариков, полых внутри. Конечно, шарик, предназначавшийся для головы медведя, был самым большим, а шарик для мальчика был меньше, но ничем другим они друг от друга не отличались. К этим шарикам мы приклеили носы: большие, маленькие, толстые, острые, курносые, горбоносые; уши: большие, маленькие, лопоухие; рты: узенькие, губошлепные, сердечком, разные; нарисовали глаза: голубые, черные, круглые, узенькие, большие, маленькие. Всем выкроили одинаковые широкие халатики: белые, серые, синие, в горошек, разные. И спектакль внешне получился очень цельным.

Часто периферийные, и особенно самодеятельные, театры просят меня: «Нет ли у вас списанных, ненужных вам кукол из снятых с репертуара спектаклей? Нам бы они пригодились, мы сумели бы, взяв из одного вашего спектакля одну куклу, из другого – другую, поставить какой-нибудь спектакль. Нам ведь очень трудно. У нас нет таких больших мастерских, как у вас. Нет таких квалифицированных мастеров. Нам сделать тростевую куклу с подвижной головой и то невозможно».

И вот, чтобы они не посчитали меня жадным, не обиделись на меня, мне приходится долго объяснять, что такое единый прием в искусстве. Лучше сделать плохих, неуклюжих кукол, только пусть они будут одинаковыми. Никогда не разрешайте себе делать спектакль «на подборе». Девочку из одного спектакля, а лешего из

другого. Делайте как угодно. Из тряпок так из тряпок, из соломы так из соломы, из дерева так из дерева, пусть даже из консервных банок, лишь бы единоусловно. Тогда спектакли будут органичными, тогда они смогут стать произведениями искусства.

Перед встречей с актерами

Работа над пластическим решением спектакля (анатомия и внешняя характеристика кукол, образное решение игрового пространства, смена мест действия, технология сценического оформления) выглядит в нашем театре на первый взгляд довольно сумбурно, несмотря на то, что при постановке каждого нового спектакля этот этап происходит в той или иной степени одинаково.

Собирается постановочная группа (режиссеры, художник, конструктор) и, так сказать, под председательством постановщика каждый высказывает свои соображения, в результате чего возникает какой-то очень неясный основной прием сценического решения.

Через несколько дней художник приносит не эскизы в полном смысле этого слова, а только наброски эскизов типажей и декораций. Очень часто после первого же обсуждения предложений художника вся его работа летит насмарку, отменяется. Причем с этой отменой согласен и сам художник. Выдвигаются новые предложения, и, значит, через какое-то время художник приносит новые наброски. Вновь возникают обсуждения. Что-то утверждается как найденное, что-то кажется необходимым изменить.

Иногда таких встреч и обсуждений основного решения спектакля, основного художественного приема бывает не так уж много, но чаще они продолжаются и две недели, и месяц, а то и больше.

И все-таки даже к этому, уже одобренному всей постановочной группой решению нет полного доверия, и все начинает проверяться на упрощенном макете, на куклах «времянках», приблизительных выгородках на сцене. Вот только после этой проверки художник делает более или менее «чистовые» эскизы, которые потом можно будет передать в мастерские.

Из этого вовсе не значит, что я успокаиваюсь и решаю: «Ну, слава богу, все найдено». Прямо наоборот: я начинаю волноваться за то, как произойдет встреча актеров со всем тем, что приготовила для них постановочная группа.

Ну будем считать, что все прошло хорошо. Автор прочел

пьесу, композитор проиграл отдельные куски музыкального сопровождения (возникшие тоже в результате многих обсуждений), художник показал эскизы. Конечно, возникли вопросы, сомнения, предложения, но в общем все довольны.

Режиссура приступила к внимательному рассмотрению каждого акта, каждой картины и каждой роли с будущими исполнителями этих ролей, а мастерские начали делать и декорации и кукол.

Актер и кукла

И вот тогда, вне зависимости от желания режиссера или художника, каждый актер будет приходить в мастерскую и смотреть, как делается его кукла, проверять, не тяжела ли она, как двигаются ее руки, голова, тело. Он будет уходить с куклой куда-то в уголок и там осторожно, внимательно как бы проигрывать с ней какую-то актерскую задачу. Заставлять ее танцевать, плакать, объясняться в любви, читать газету. Потом он вернется в мастерскую и будет просить: нельзя ли сделать так, чтобы кукла могла покачивать головой или сильнее сгибаться в пояснице. Это он готовит себя к встрече с пластическими возможностями своей роли.

Когда актер обычного – драматического, оперного или балетного – театра думает о своей роли, он очень часто понимает, что не только внутренне но и внешне он должен стать на сцене другим человеком, и, может быть, если он сам худой, а ему хочется, чтобы его герой был толстым, ему придется надевать толщинки. Если он сам лысый, а ему хочется, чтобы у его героя была пышная шевелюра, ему придется надеть парик. Он будет хотеть как-то изменить самого себя, но все-таки он всегда будет знать, что эти изменения связаны с его собственной наружностью и, если ему сорок лет или пятьдесят, он не может играть двенадцатилетнего мальчика. Да ему никто и не поручит этой роли. Будут искать травести. От внешности актера обычного театра в очень большой степени зависит тот круг ролей, которые он может играть. Вряд ли очень толстый актер будет претендовать на роль Алеши Карамазова.

Актер театра кукол совсем не примеряет своей внешности к внешности куклы. Это его не заботит, хотя нельзя сказать, что у актеров кукольных театров совсем нет признаков амплуа. Безусловно, есть актеры, которым я, скорее всего, предложу комическую роль, и есть актеры и актрисы, о которых я думаю как о лириках. Да и голосовые данные тоже имеют большое значение. Но все-таки широта амплуа наших актеров намного больше, чем

актеров «человеческого» театра. Я приведу несколько примеров.

Есть у нас в театре уже немолодая актриса Ирина Евгеньевна Мазинг. В спектакле «Необыкновенный концерт» у нее несколько ролей: опереточная прима, которой, вероятно, лет двадцать, эстрадная цыганка, тоже сравнительно молодая, цирковая дрессировщица – претендующая на молодость старуха, и грудной ребенок-вундеркинд, играющий на рояле, – ему, наверное, от роду месяцев шесть или восемь, во всяком случае, говорить он еще не может. Все эти куклы сделаны по эскизам художника Андриевича. И по его же эскизу сделан маленький тигренок – главный персонаж спектакля «Тигрик Петрик». Этого тигренка играет опять же Мазинг. В переводе на человеческий возраст тигренку, вероятно, лет шесть или семь. Если у нашего зрителя нет программки, ему даже и в голову не придет, что одна и та же актриса великолепно поет выходную арию опереточной примы, не менее великолепно поет «Очи черные» в цыганском ансамбле (причем в ее разговорном голосе нельзя найти даже какой бы то ни было нотки, говорящей о том, что она может петь «цыганщину»), удивительно трогательно, смешно и нежно играет вундеркинда, и, наконец, она же ведет через весь спектакль своего тигренка, смешного, наивного, до слез взволнованного болезнью мамы-тигрицы.

Это куклы позволили Мазинг сыграть такие разные роли. В «человеческом» театре все их она сыграть не смогла бы. Но значит ли это, что какая-либо другая актриса, перенявшая у Мазинг эти роли, взяв ее кукол в свои руки, может играть и тигренка, и ребенка, и опереточную диву, и цыганку так же, как делает это Мазинг? Нет, не значит. Конечно, от куклы очень многое зависит, но и от актера зависит не меньше. В том же нашем цыганском ансамбле есть другая цыганка – худая, остроносая. Ее играла когда-то артистка Лидия Петровна Казмина. Певческого голоса у нее не было, пела она хрипло по-старушечьи, и цыганка ее была просто прекрасна, вызывала аплодисменты и хохот зрителей. Это было давно. Казмина умерла. После нее эту роль исполняли очень многие актрисы и делали это совсем не плохо, но так точно, так интересно, как это делала Казмина, долго никому сыграть не удавалось.

Конечно, текст роли имеет очень большое значение в создании образа. Но все-таки основное в игре актеров – и особенно актеров кукольного театра – это точное ощущение темы каждого играемого куска и в интонации текста и в движении даже тогда, когда слов, по существу, нет, как нет их в нашем спектакле «Дон Жуан». Мы играем этот спектакль, как вы уже знаете, на «иностранном», то есть на никому не понятном языке. Якобы

испанском, якобы итальянском, якобы английском, якобы японском. В цепочке своих любовных похождений Дон Жуан соблазняет и Донну Анну, и итальянскую прачку, и «хипповую» американку, и верную жену своего мужа – японку (верность ее относительна, так как Дон Жуан и ее соблазнил).

Вот текст, который он полушепотом произносит под окном Донны Анны: «О, Донна Анна, лос овьерто! Эль кренадора, Донна Анна пренто ля парко симафо, куадре ля варта чильмафо эль пренарадо ильяфо, ля транедуре сэ мэ».

Вы поняли что-нибудь? А зрители поняли. Поняли всю страсть, всю мольбу, обращенную к Донне Анне. Такую горячую, что не выйти к Дон Жуану она не может. Кто же создал образ Дон Жуана? Ситуация, в которую его поместили авторы, плащ, усы, которыми его снабдил художник, движение, поза, манящие интонации голоса, которыми оживил его актер Виктор Рябов.

С прачкой Дон Жуан говорит уже по-другому. Вот его слова: «Карр биби-ка! Карр фифика! Карр домика! О, карр би-фи-чи-ти-ми тесина!» Вы поняли что-нибудь? А зрители поняли. Он нахал. Перед ним ведь уже не Донна Анна, а просто прачка. Она ругается вот так: «Роменто лятенца сертенца квази бямо вердутто ляконстра вальячче дитурре. Сертенце ртутто виорри». И она соглашается вот так: «Ой мамо мамино маминика мамиссимо. Маминикимани... Бьямо, бьямо, бьямо». И опять эти выдуманные слова, которых не существует на свете, ничего не говорят, а в то же время их понимают зрители. И нахальство Дон Жуана, и возмущение девушки, и ее нежное согласие. Сделали это понятным опять-таки только актеры, тот же Виктор Рябов и Наталья Образцова.

Возможная широта амплуа актера театра кукол очень ясна, если видеть все роли, сделанные Зиновием Гердтом. В спектакле «Чертова мельница» он играл хитрого, умного, элегантного черта Люциуса. В спектакле «Божественная комедия» играет наивного, только что созданного богом Адама, впервые встретившегося с женщиной, впервые поцеловавшего ее. Даже голоса Гердта невозможно узнать в этих двух ролях. А теперь прибавьте к этим двум третью роль – Конферансье в «Необыкновенном концерте», глупого, самоуверенного, пошлого да к тому же еще в каждой стране умудряющегося говорить на языке народа этой страны.

Очень многому я научился, глядя, как играет Сперанский, как удивительно тонко примеряет он свой голос к поведению куклы. Кукла маленькая, некоторые интонации человеческого голоса и степень эмоции она выдержать не может. И вот был такой момент в спектакле «Король-Олень», когда Труффальдино, которого играл Сперанский, испугавшись того, что обнаружил труп

Тартальи, выскакивает на сцену и кричит: «Караул, караул, там труп Тартальи!» Я ждал этого куска. Я боялся, что у куклы это не выйдет, что она не примет на себя такой темперамент крика. А Труффальдино Сперанского выскочил на сцену и буквально шепотом «прокричал» все слова. Перехватило дыхание. Мне кажется, что только Сперанский мог так удивительно найти этот кусок.

Много партнеров делают спектакль: автор, режиссер, художник, композитор, актер. Но встречаются со зрителями только художник, композитор и актер. Автора нет. Режиссера нет. Все принадлежит только тому, что видно и что слышно. Но если меня спросят, кто здесь самый главный партнер, то я, нисколько не желая обидеть композитора и художника, все-таки обязан ответить: «Актер».

Плохую куклу может спасти хороший актер, но даже очень хорошую куклу плохой актер погубит. И для того, чтобы как-то объяснить это, я приведу только один пример.

На Московском фестивале канадские актеры Иоханн и Алисой Вандергавс играли коротенькую сценку «перчаточными» куклами. Слов не было. Пантомима. Всего две куклы, примитивные и очень похожие друг на друга. По существу, внеобразные. Одна из них, вернее, один, потому что, мне кажется, это был какой-то паренек, стремился построить дом из кубиков. Обняв кубик двумя руками, он притаскивал его на ширму, оставлял, шел за другие кубиком, опять оставлял и шел за третьим кубиком. А другой паренек – другая кукла – брал и быстро утаскивал первый кубик. Этого не замечал его товарищ и приносил следующий кубик, а второй утаскивал предыдущий. Первый опять шел за кубиком, а второй опять крал у него предыдущий кубик. Первый казался внимательным, положительным, трудолюбивым и, пожалуй, глупым. Второй был озорной, торопливый и почему-то казался остроумным.

Но самое удивительное, что зрители, взрослые зрители, просто заливались от хохота. Актер! Во всяком театральном зрелищном искусстве, даже в кукольном, самое главное, самое важное – это актер!

«Я» и «он»

Но всякий ли хороший актер может быть актером кукольного театра? Нет, не всякий. Какими же отличительными свойствами он должен обладать? И чем обусловлены эти свойства? Прежде всего тем, что образ, создаваемый актером кукольного театра, ощущается им вне себя самого. И если формула Станиславского

«я в предлагаемых обстоятельствах» как рабочий посыл верна для актера драматического театра, то для актера театра кукол та же формула должна звучать в третьем лице – *«он* в предлагаемых обстоятельствах».

Когда драматический актер объясняет режиссеру, что он делает в том или ином месте роли, то всегда это звучит так: «Тут я подслушиваю за дверью, потом быстро отворяю дверь и застаю жену с Семеном». Когда то же самое объясняет актер театра кукол, то фраза звучит так: «Тут он подслушивает за дверью, потом с силой толкает эту дверь, смотрит в левый угол, со всего маху правой рукой скидывает со стола графин, а помреж в это время бросает стекляшки в ящик».

Что же меняется в психологии актера, если вместо слова я говорится слово *он*? Очень многое. Актер становится и режиссером роли. Он видит своего героя. Фактически видит. И не только создает физическое поведение куклы, но и следит за тем, как это получается. И если получается хорошо, актер испытывает режиссерскую радость. Таким образом, актер театра кукол должен ощущать создаваемый им образ отдельно от себя. Именно поэтому в театре кукол некрасивая актриса может играть абсолютную красавицу. Сверхкрасоту. Сверхмолодость. Это совсем особое ощущение радости исполнения. Вот она какая, моя героиня. Смотрите, как она плавно движется, как гордо несет свою голову. Как стройна ее талия, как длинны ее косы. Вот он какой, мой герой. Как он бесконечно стар. Старше всех стариков на свете, старше всех долгожителей. Старше Мафусаила. Смотрите, как он идет, как стучит его клюка, как затруднена его речь.

Актер драматического театра, играющий роль старика, якобы с трудом переставляет свои *собственные* ноги. Он «самопоказывается». Актер театра кукол, играющий при помощи куклы роль старика, медленно переставляет *чужие* ноги. Ноги куклы. В этом актере нет даже намека на самопоказ, потому что он не *играет* старость, а *показывает* ее. Вне себя. Кукла-старик идет с трудом. Актер же в это время себя не мучает – он испытывает радость результата. Режиссерскую радость. И как это ни странно, но для того, чтобы эту радость испытать, у актера театра кукол должен быть чуть-чуть иронический глаз. Он подглядывает за куклой и тем самым за своим же собственным поведением. И мне кажется, что без этого иронического глаза, без чувства юмора быть актером театра кукол нельзя.

Когда, принимая к нам в театр новых актеров, мы устраиваем конкурс, то просим пришедших на этот конкурс прочитать какой-нибудь смешной рассказ. Причем необходимо, чтобы в рассказе

этом было несколько действующих лиц, так сказать, несколько ролей. А вот лирические или героические монологи нам не нужны. По ним никак не догадаешься, подходит ли нам данный актер или актриса. И еще мы просим спеть что-нибудь. Слух и чувство ритма абсолютно необходимы. Если и юмор, и музыкальность, и темперамент понравились, мы берем актера. Но, как правило, заключаем с ним договор на шесть месяцев. За один месяц трудно в актере разобраться, а за шесть месяцев можно.

Что это значит «разобраться»? Учить его играть куклой? Нет, учить тут нечему, кукла не скрипка, тем более что даже опытному кукловоду в каждой новой роли нужно сызнова привыкать к кукле, выясняя ее биомеханические свойства. Нет, не в учебе дело. А в том, полюбится ли вновь пришедшему актеру играть куклой, а не самим собой. Обрадуется ли он ограниченным возможностям куклы или будет тосковать по самовыражению, и, наконец, приживется ли он в коллективе, потому что сумма хороших актеров – это еще не театр. Театр – это сумма единомышленников.

Станет ли он нашим единомышленником? Станет ли настоящим партнером наших актеров? Если да, то через полгода мы с радостью зачислим его в труппу.

Глава пятнадцатая
Другие страницы дневника памяти

В конце первой части я обещал вернуться к дневнику памяти. Выполняю обещание и начинаю со страниц, относящихся к самым первым дням рождения нашего театра. А потом буду перелистывать этот «дневник», иногда перескакивая через годы и меняя последовательность в зависимости от сохранности «страниц» и от той или иной смысловой необходимости.

В родительском гнезде

Для канарейки, естественно, это было бы огромное гнездо – целая комната. Но для театра очень уж маленькое. Одна комната. Два окна на улицу, Пианино, за которым сидит будущий композитор Милютин. Небольшой стол. За ним иногда маленький седой человек – директор и одновременно актер театра Сергей Сергеевич Шошин, а иногда – художественный руководитель театра, на вид абсолютный мальчишка. Это я. В гнезде тесно, но уютно и очень спокойно, потому что мы ни за что не отвечаем. За нас отвечают наши «родители» – дирекция Центрального Дома художественного воспитания детей. Репетируем спектакли. И тем временем выясняется, что для разъездов по разным школам, домам пионеров и детским лагерям нам нужен транспорт. Раздобыли мерина по имени Катер, телегу и кучера. Сейчас, когда наши декорации в двух многотонных грузовых автомобилях пересекают всю Европу – от Москвы до Рима, Парижа, Лиссабона, – этот старенький мерин кажется смешным.

Тогда наш Катер никакого смеха у нас не вызывал, наоборот, это было достижение. Через некоторое время вместо Катера появился автомобиль. Я не помню, что была за марка, то ли старый «Линкольн», то ли «Бьюик», но заднего хода у него не было. Вперед он мог двигаться, а назад не мог, и если въезжал в ворота, то, чтобы выехать назад, его надо было выталкивать. Мы назвали его Антилопой-Гну и тоже гордились им. Все-таки собственный автомобиль.

Репетируем спектакли. Ужасно тесно. Идем к «родителям», просим еще комнату. Дали. Получилось две комнаты. Сперва стало свободно, но очень скоро оказалось, что и две комнаты – тоже тесно, и тогда мы сняли клуб табачной фабрики на Тверской улице. Но там можно было только играть, а не репетировать.

Вылетели из гнезда и сели на веточку

Через некоторое время на Поварской, теперешней улице Воровского, нам дали подвал, бывшее картофелехранилище. Остатки гнилого картофеля мы оттуда вытащили, сам подвал отремонтировали и были счастливы.

Это оказалось довольно большое помещение. Мы репетировали там и «По щучьему велению» и «Кота в сапогах».

Кроме того, оборудовали специальный грузовой автомобиль под разъездной театр – красиво раскрашенный фургон. Если раскрыть одну из его боковых стенок, получался театр для кукол на нитках. А если раскрыть заднюю стенку и откинуть раму со спускающейся с нее материей, то получается ширма для театра с куклами на руках. Заключили договор с райсоветом и ездили по дворам, показывая наши спектакли. Заранее расклеивали афиши, на которых было напечатано: «Едем, едем к вам во двор! Будем, ждите!» – и от руки написаны число и час приезда. К этому моменту обычно уже стояли лавочки, табуретки, стулья, сидели ребята и толпились взрослые.

Играли специальные программы – «Наш двор», «Веселые куклы», «Наш цирк». В общем, это в какой-то степени было похоже на выступления старых народных петрушечников.

В день мы объезжали много дворов, и, так же как за петрушечниками, за нами бежали ребята, чтобы смотреть еще и еще раз тот же спектакль в других дворах. Из окон высовывались жители квартир, и я помню, как сидевшая на руках у чьей-то бабушки собака очень рассердилась на какую-то куклу и невероятно лаяла.

И все-таки жить нам было трудно. Вероятно, это закон всякого роста. Мы росли, и, значит, нам было тесно.

Чудо на площади Маяковского

И тут произошло чудо, которого я никак не ожидал. Шел уже шестой год существования театра. Я написал статью о нашей жизни, о наших спектаклях, и в этой статье были такие фразы: «Положение, в котором находится Государственный центральный театр кукол, – тяжелое положение. Нас хвалят, говорят, что театр кукол – это работа полезная, важная, нужная; говорят о том, что особенно она нужна детям. Хвалят наши постановки, удивляются богатству возможностей кукольного театра, радуются, когда видят, как смотрят кукол ребята, но на деле – много доброжелательных лиц, слов, улыбок и мало, почти нет помогающих рук». Написал и сдал в газету «Известия».

В середине июля тридцать седьмого года в Георгиевском зале Кремлевского дворца был прием с концертом, на котором я выступал со своими куклами. Мое выступление имело успех. Были и добрые глаза и добрые улыбки – все то, о чем я написал в статье.

Не помню, на следующий день или через два дня после этого вышла моя статья в «Известиях», а еще через несколько дней мне позвонили из Моссовета. Предложили переселиться на площадь Маяковского, в здание бывшего Реалистического театра, вместе с другим кукольным театром Москвы.

Предложение было очень соблазнительным, но я решил, что жить двум кукольным театрам в одном здании просто невозможно, и с болью в сердце отказался от этого предложения.

Прошла неделя, прошла вторая. Опять звонок из Моссовета: «Получайте театр целиком».

Это было настоящее чудо: получить в центре Москвы театральное здание, в котором есть фойе, зрительный зал и даже какие-то подсобные помещения. Иначе, как чудом, этого назвать нельзя.

Второго сентября того же тридцать седьмого года здание на площади Маяковского официально было передано в распоряжение Государственного центрального театра кукол. Я побежал в театр и, конечно, стал осматривать зал, фойе, комнату за комнатой.

На наше счастье, Охлопков, который был руководителем Реалистического театра, совсем уничтожил сцену. Это потому, что чуть ли не для каждого спектакля он наново перестраивал партер, и в спектакле «Мать» зрители сидели вокруг площадки, на которой играли актеры. В этом смысле нам повезло, мы могли построить сцену так, как нам было нужно, так, как было удобно.

Архитектор Топуридзе спроектировал портал. Он был сделан в виде триптиха. Центральная часть четыре метра в ширину и две боковых сценических рамы немножечко наискосок. В центральной части портала был выпуклый занавес. Это было сделано для того, чтобы сценические установки могли быть как бы выдвинуты за пределы портала. Был сооружен просцениум – семьдесят сантиметров в высоту; на этот просцениум могли выходить актеры для поклонов. Сама ширма стояла на том же полу, на котором стояли зрительские стулья в партере. По отношению к просцениуму она была «затоплена», и зрителям казалось, что она невысокая, меньше метра в высоту. Фактически же ее высота была сто семьдесят пять сантиметров.

Зрительный зал спроектировал другой архитектор, мой сын Алексей Образцов (это было уже много позже). По боковым

стенам партера шли балкончики. Деревянные, напоминающие испанский дворик. И на них была установлена осветительная аппаратура. В центре зала висели четыре люстры, самодельные, но очень красивые. Они были сделаны из гнутого вырезанного железа и дерева. Потом мы перевезли эти люстры в новое здание и повесили на служебной лестнице. Как воспоминание о нашем театре на площади Маяковского.

В Реалистическом театре был зрительский балкон. Нам балкон не нужен, просто даже вреден, потому что оттуда, сверху, зрители увидят не только кукол, но и всех актеров, играющих этими куклами. Мы отделили этот балкон от зрительного зала стенкой и расположили в нем наш музей, в котором собраны куклы многих театров разных стран, главным образом подарки нашему театру. Заведующим и первым собирателем его экспонатов стал наш актер Андрей Яковлевич Федотов.

Конечно, я был очень рад тому, что у нас собственное здание, собственный театр на одной из главных площадей Москвы. Но, как это всегда бывает, через некоторое время оказалось, что и здесь нам тесно. Прежде всего, не хватает склада для декораций. И тогда под нашим нижним фойе мы вырыли огромную яму. Там обнаружилась вовсе не земля, а почти сплошной конский навоз. Сегодняшние москвичи привыкли к названию улицы Горького, но раньше эта ее часть (от Садового кольца) называлась 1-я Тверская-Ямская; здание нашего театра фактически объединяло два здания – бывшие трактиры с ямщицким двором в середине. Во времена Пушкина здесь запрягались лошади, чтобы везти седоков в Петербург. Если на «перекладных», то трое суток, если на «долгих», то больше недели.

В этом здании мы жили хорошо, и там было подготовлено много спектаклей, о которых я уже писал.

В сороковом году мы поставили «Волшебную лампу Аладина» – спектакль, который поначалу адресовали взрослым. Адресовать-то адресовали, но уверенности в том, что взрослые придут, не было. Тем не менее взрослые пришли и стали заполнять зрительный зал. В дальнейшем мы «переадресовали» этот спектакль старшим детям, но все же «Волшебная лампа Аладина» это как бы рубикон в репертуаре нашего театра.

В связи с этой постановкой в дневнике моей памяти сохранилась смешная страница. В летнем театре сада «Эрмитаж» я в течение месяца выступал в сборной программе со своими куклами. Пел романсы. Лето было холодное, и у меня заболело горло. А не петь было нельзя, потому что я шел так называемой «красной строкой». Администрация просила меня допеть до конца объявленной программы. Допеть-то я допел, но нажил

кровоизлияние в связки. Когда оно прошло, выяснилось, что у меня узел. Замечательный отоларинголог профессор Фельдман снял этот узел, но я должен был целый месяц молчать. И весь спектакль поставил шепотом. Вот это и было очень смешно, потому что те люди, с которыми я разговаривал, заражались от меня и говорили тоже шепотом. Какая-то знакомая зашла во время репетиции в зрительный зал, и ей показалось, что происходит что-то религиозно-мистическое.

Поняв, что взрослые тоже хотят смотреть кукольные спектакли, мы решили подготовить «Ночь перед рождеством». Премьера состоялась девятого апреля сорок первого года. Это был второй спектакль, адресованный взрослым. И взрослые опять заполнили зал, и стали заполнять его каждый вечер, когда шли «Волшебная лампа Аладина» или «Ночь перед рождеством».

Мы играли и апрель, и май, и почти весь июнь. Почти, потому что двадцать второго июня, в солнечный, ясный день по радио прозвучало слово «война». В Белоруссии, в Прибалтике, на Украине на города и села фашистские самолеты сбросили бомбы.

«Граждане! Воздушная тревога!»

Война! Что это такое, мы тогда еще до конца не понимали. В девять вечера каждый день раздавался голос: «Граждане! Воздушная тревога! Граждане! Воздушная тревога!» Люди шли, бежали в бомбоубежище, в метро, под землю. Через час или два тот же голос говорил: «Воздушная опасность миновала! Отбой!» И все возвращались в свои дома. А ровно через месяц над Москвой появились фашистские самолеты.

Все мы, жители Москвы, знали, что нам делать. Я знал, что должен вместе с соседом по лестничной клетке режиссером Сергеем Юткевичем идти на крышу нашего дома и включать шланг, если возникнет пожар, и сбрасывать зажигательные бомбы, если они упадут на крышу.

Высоко в ночном небе летали серебряные стрекозы. Лучи прожекторов ловили их, и тогда маленькая стрекоза оказывалась в светлом пятне, и пятно это двигалось вместе с ней.

Понять это было совершенно невозможно. Кто эти люди, прилетевшие в небо Москвы, чтобы бросать оттуда бомбы? Неужели в этих серебряных стрекозах, которые бросают на Москву, на людей, живущих в Москве, смерть, – те самые дети, с которыми я так весело дружил на берлинских бульварах шестнадцать лет тому назад? Как это могло получиться?.. Значит, я недооценил мотоциклиста со свастикой на рукаве, промчавшегося мимо меня по берлинской улице в двадцать пятом

году.

Я москвич, я знаю Москву. Каждый взрыв бомбы сразу понимаю. Вот это у Никольской, вот это около Кузнецкого моста, вот это около Белорусского вокзала, вот это где-то около Киевского. Пожары, пожары.

По крышам домов бегают маленькие, совсем маленькие черные человечки. Они, так же как мы с Юткевичем, стерегут свои дома. В небе раскрылись парашюты с повисшими на них лампами. Осветили весь город. Чтобы было легче определить, куда бросить бомбу. За злыми стрекозами гоняются трассирующие пули мелким красным пунктиром. Неожиданно возникла большая виноградная гроздь, вся сверкающая. Даже красиво. Но, оказывается, это зажигалки, и, оказывается, они все сыплются на нашу крышу. Потом только я понял, как хорошо, что на крышу, а не во двор. Во дворе стояли грузовые машины с зенитными снарядами. Ведь на двенадцатом этаже центральной секции нашего дома – зенитки. Если бы все эти зажигалки попали прямо на машины, от дома ничего бы не осталось. Мы сбрасываем зажигалки на улицу, и там такие же дежурные их гасят. Постепенно наступает рассвет. И в радиорупорах звучит: «Опасность миновала! Отбой!» Мы спускаемся с крыши.

В ночь с двадцать четвертого на двадцать пятое июля воздушная тревога застала нас с женой в здании театра. Бомба упала где-то совсем рядом, посыпалась штукатурка, полетели стекла. Мы выбежали из театра и кинулись в проем чьих-то ворот. Но ворота – это все-таки ненадежно. Лучше в метро. Площадь Маяковского черна и безлюдна. Повалены мачты троллейбусной линии. Под ногами какие-то провода. В темноте идем наискосок к дверям метро. Там милиционер. Очень заботливо приоткрывает нам двери. Спускаемся вниз. На рельсах длинной цепочкой, как птицы на проводах, сидят актеры Театра сатиры. Слышим глухие взрывы. Время остановилось, и поэтому очень неожиданно: «Товарищи! Опасность миновала! Отбой!» Выходим на площадь. Светло. Большой дом около нашего театра треснул от крыши до фундамента. Возле дверей театра лежит убитый человек.

На речном трамвае

Днем выясняется, что играть в театре нельзя: проломилась балка потолка, и он провис.

Нам дают небольшой речной трамвай, и все актеры, музыканты, рабочие сцены с женами и детьми грузятся на этот пароходик. Отъезжаем от причала около Киевского вокзала. Едем вниз по реке. Вечереет. Опять воздушная тревога.

Пришвартовываемся к берегу. Бежим и прячемся в какую-то канаву. Но здесь никто уже не бомбит, а над Москвой, от которой мы отъехали, может быть, десять или пятнадцать километров, зарево пожаров. Наступает ночь. Спим вповалку. Я на палубе около трубы. На следующий день обгоняем большую баржу, на которой едут эвакуированные дети. Нас останавливают, просят причалить к борту. Мы причаливаем, ставим ширму на железную палубу баржи и играем «Волшебную калошу». Дети смеются, радуются. Это хорошо, значит, мы сейчас понадобились этим детям и чуть скрасили их горе и испуг перед неизвестностью. Ведь они же и без мам и без пап.

Плывем по Москве-реке, по Оке, по Волге, по Каме, по Белой. До самой Уфы. Останавливаемся по дороге около городов и селений, высаживаемся, играем спектакли. Почти месяц плывем. К Уфе подплываем числа двадцатого августа. Сойти на берег нельзя – кто-то из наших заболел. Предполагают тиф. Значит, карантин. Пока все не переболеем, в город не пустят. На следующий день заболевший выздоровел, но надо пройти санпропускник. Он в каком-то подвале. Прошли наконец. Поселились в гостинице. Двадцать третьего августа первый раз играем в Уфе. Три недели длятся наши спектакли, а потом, уже на другом пароходе, – в Куйбышев.

В Куйбышеве встречаем Октябрьский праздник. Трагический и оптимистический в то же время. Потому что в Москве на Красной площади состоялся парад. Вечером седьмого ноября в Куйбышеве праздничный концерт. И мы участвуем в этом концерте. Среди зрителей – Калинин.

Из Куйбышева плывем в Ульяновск, а потом нам дают бывший вагон-буфет № 745 (не знаю, почему я запомнил этот номер), и мы едем в этом вагоне в Новосибирск. Там двадцатого декабря начинаем ежедневно играть и для детей и для взрослых. Спектакли в Новосибирске идут с большим успехом, а совесть, в общем-то, нечиста.

Война. Враг под Москвой. А нужны ли мы с нашими маленькими куколками? Артиллеристы нужны. Танкисты нужны. Инженеры нужны. Врачи нужны. А мы?

Если твоя страна в опасности, а ты ей не нужен? Думать об этом очень трудно и совестно. Страшной была мысль о том, что именно сейчас все то, что ты привык делать и что ты умеешь делать, может вдруг оказаться ненужным.

На фронт

В первые же дни войны вместе со всем коллективом театра я

начал работу над специальной антифашистской программой для фронтовых бригад, но в том, что эта работа окажется нужна, действительно нужна без всяких оговорок, в этом тогда я не чувствовал полной уверенности. Все время было ощущение, что я только стараюсь оправдать эту работу перед другими. Падало уважение и к работе и к самому себе.

Только выступления перед новым, военным зрителем и реакция его вернули ощущение нужности.

Выступлений этих оказалось очень много. И на призывных пунктах, и в казармах, и на вокзалах, и на оборонных заводах, и в шахтах, и в госпиталях, и на фронте.

Их трудно перечислить и невозможно обо всех рассказать. Поэтому я расскажу только о тех, которые яснее, образнее других записаны в дневнике моей памяти.

Сорок первый год. Госпиталь. Белые халаты врачей и сестер. Серые с голубыми отворотами халаты раненых. Идет концерт для тех, кто мог прийти в зал госпитального клуба. Некоторых привезли на колясках.

Концерт состоит из номеров нашей антифашистской программы и моих сольных номеров. Выступления идут весело, дружно. Правда, не все зрители могут аплодировать. У некоторых забинтованы обе руки. Но если одна рука здоровая, то хлопают себя по коленке. Двое веселых аплодируют вдвоем, ударяя ладошкой одного о ладошку другого, как в детской игре. На это больно смотреть. К этому нужно привыкнуть.

Юноша, совсем мальчик, сидит в коляске, смотрит на кукол и смеется. У него нет ни рук, ни ног. Выходя на поклон, я стараюсь глядеть в другую сторону, но потом понимаю, что этого делать нельзя. Что это трусливо и нехорошо. И когда среди других номеров я показываю Тяпу, то останавливаюсь прямо против этого юноши, чтобы ему было виднее, и он заливается смехом, глядя, как Тяпа сосет пустышку.

В палатах госпиталя много раненых, которые не могут прийти в клуб и которых нельзя привезти в коляске. Они слышат, что в клубе концерт, и просят, чтобы актеры пришли к ним в палаты.

А врач говорит нам, что это очень нужно, что это гораздо нужнее, чем мы думаем, что для многих наше выступление важнее лекарства, что потом они едят лучше и спят крепче. И по глазам врача мы понимаем, что это он не комплименты нам говорит, что он это знает, точно знает по своим медицинским практическим наблюдениям. И мы идем по палатам и в каждой даем концерт.

За этот день я выступил одиннадцать раз. На кроватях

приподнимались и смотрели те, кто мог приподняться и сидеть. Тем, кто не мог оторвать головы от подушки, мы поворачивали кровати так, чтобы им было видно.

В одной палате стонал раненый, которому недавно сделали операцию. Я спросил врача: «Может быть, не надо выступать в этой палате? Пусть уж лучше остальные не увидят концерта, чем мы помешаем тяжелобольному». Но врач сказал: «Нет, надо. Как раз ему надо больше всего». И в течение всего выступления я не слышал ни одного стона, а когда вышел из-за ширмы, на меня смотрели пытливые, серьезные глаза. Потом раненый вдруг улыбнулся, повернул голову к соседу и сказал: «Похлопай за меня».

В другой палате лежали двое. Эти двое должны были умереть. Мне об этом сказал врач. И тут же добавил, что выступить для них я должен обязательно. И я выступал. А потом видел живые лица. Два веселых лица.

Никогда не было в моей жизни случая, чтобы во время выступления на концерте зрителей было только двое, но никогда я не ощущал свою работу, свою профессию более нужной, чем в этот день.

Летом сорок второго года с антифашистской концертной программой поехали из Новосибирска на фронт.

Для того чтобы выехать в Москву, нужно было купить билет и иметь пропуск, но ни того ни другого нельзя получить, если у тебя нет справки из санпропускника. Я храню эту уже вылинявшую справку. Вот она: «Дана сия заслуженному артисту Республики Образцову С. В. в том, что при обследовании на вшивость у него вшей не оказалось». И вот, так как ни у меня, ни у моих товарищей, артистов нашего театра, «вшей не оказалось», мы в том же вагоне № 745 выехали из Новосибирска.

Приехали в Москву. Окна многих домов выбиты, либо на стеклах наклеены белые бумажные кресты – чтобы стекла не лопались от взрывной волны. Местами – остовы сожженных домов. В моей квартире живут чужие люди, актеры оперного театра. Хорошие люди. Я смотрю на мои книги – их много, больше четырех тысяч, – на картины, на коллекцию народных игрушек и масок. Смотрю и не понимаю, зачем это все. Какое это имеет отношение к сегодняшнему дню?

Нас посадили на грузовик и повезли на фронт. Сейчас даже представить себе трудно, как близко был этот фронт к Москве.

Грузовик ехал по тем самым местам, которые я хорошо знал с детства. Знал реки, проселочные дороги и большаки, обсаженные тяжелыми ветлами, маленькие городочки с церковью на горе. Знал названия деревень.

Как странно было ехать по этим местам, таким родным и знакомым, и ничего не узнавать. Железные «пауки» валяются на перекрестках, деревянные мостики перепрыгивают через широкие рвы, исковерканные ржавые танки лежат на обочине и в мокрых, грязных канавах. Все меньше и меньше домов. Целые деревни сменяются кусочками деревень, а потом по обеим сторонам шоссе стоят только русские печи с длинными трубами, удивительно белыми, потому что снег и дожди вымыли их от гари пожара. Тридцать труб по левой стороне и тридцать труб по правой. Это деревня. Спускаемся к реке. Перевернутый железный мост, похожий на опрокинутую модель в музее. Рядом с ним новый, чистый, пахнущий смолой, деревянный.

За рекой желтое, колосящееся поле ржи, а в нем мирные васильки. Шофер говорит, что мы на фронте. Этому трудно поверить. Неужели на фронте? При чем же тут васильки?

И как бы в ответ на наше недоумение происходит неожиданное: из-за облака выныривает фашистский самолет, и поле мгновенно раскалывается грохотом зениток. Их очень много. Они высунулись из ржи и похожи на тросточки. Самолет разворачивается и уходит назад в облако. Да, теперь ясно, что это фронт, и васильки, действительно, тут ни при чем.

Въезжаем в лес. Мирный лес с березами и елями, с дрожащими листьями осины. На поляне земляника, красная и, наверное, очень вкусная. Шофер тормозит машину и весело говорит: «Приехали». – «Куда приехали?» – «К месту назначения: в танковый корпус». Это кажется совсем странным. Не видно ни корпуса, ни танков. Видна только земляника.

Мы идем по тропинке. Из-за деревьев появляется часовой, но ведущий нас лейтенант говорит какое-то слово, и часовой исчезает. Идем дальше и постепенно понимаем, что земляника, так же как и васильки, тут тоже ни при чем.

Проходим мимо покрытых пахучими еловыми лапами шалашей и замаскированных танков. Впереди срубленная из тоненьких осинок избушка. Такая маленькая, какие бывают только на картинках в детской сказке. В ней должны жить петух, кот и лиса, но оказывается, что она приготовлена для нас. На окнах занавески из марли. На деревянном столе в гильзе из-под снаряда цветы. Это медсестра собрала. Ромашки и желтые болотные шары.

Надо пойти и доложить о нашем приезде начальнику штаба. Иду по тропинке. Мне сказали слово-пропуск. Часовой пропустил меня и улыбается моему штатскому виду.

Мне объяснили дорогу: «Пойдете по Крещатику, дойдете до угла Невского, сверните налево – там будет штаб».

И действительно, кривые тропинки имеют названия. Маленькие дощечки прибиты к соснам или осинам, и на дощечках написано: «Крещатик», «Невский», «Садовая», «Набережная»... Надо же как-нибудь ориентироваться в лесу, значит, надо назвать тропинки.

Люди пришли сюда, в этот лес, со всей страны, из многих городов и назвали тропинки именами любимых улиц. Всю страну защищают они, каждый город страны, и поэтому нет ничего удивительного в том, что в их лесу, так же как и в их сердцах, улицы разных городов пересекаются.

Ленинград еще в блокаде, Киев под немцами, а наш концерт идет на углу Крещатика и Невского.

На широкой поляне уже сидят танкисты. Ждут. Мы расставляем ширму. Играем смешную, написанную Григорием Теплицким оперетту «На крышах Берлина». Исполняют ее кошки. Потом «Беседа Гитлера и Муссолини». Гитлер обещает своему другу и пирожки московские, и пельмени сибирские, и стерлядки волжские. Муссолини просит: «Говорят, шашлыки кавказские хороши». Посылают за шашлыками адъютанта. Тот возвращается на костылях, весь забинтованный, и держит в руках палочку. «Это еще что такое?» – «От кавказского шашлыка палочка». – «А шашлык где?» – «А шашлык они себе оставили».

Потом две куклы танцуют веселую чечетку. Никакой в ней политики нет, а счастливого смеха много. На фронте счастливый смех тоже политика, в нем нервное напряжение растворяется. Этот номер в дальнейшем целиком перешел в «Необыкновенный концерт».

Наконец, играем «Заседание в рейхсканцелярии». На него прибыли бульдог – Муссолини, пудель – Петен, болонка – Тисо, черный пес неопределенной породы – Хорти. Доклад делает Гитлер. Это немецкая овчарка с усиками под носом и клочком черных волос между ушами. В докладе нет ни одного слова. Только рычание и лай на разные манеры с предельным, почти истеричным темпераментом. В прениях лают и подобострастно визжат другие собаки.

И вдруг над лесной опушкой прямо над нами пронесся советский самолет. Семен Соломонович Самодур, игравший Гитлера, не растерялся. Усатый пес поднял свою морду, проследил полет нашего истребителя, пока тот не скрылся за дальним лесом, и почесал лапой в затылке. Кто-то из бойцов крикнул: «Что, не нравится?» – и хохот волной покатился по поляне.

Когда мы кончили играть, подошли офицеры, подошел генерал. Сказал: «Спасибо вам. Нам завтра в бой, а сегодня

солдаты будут лучше спать».

Выступать в танковом корпусе накануне боя – это большая честь для актера.

В Иране

А меньше чем через год я оказался на совсем другом перекрестке. Там, где скрещивались не улицы двух прекрасных городов, а противоречивые политические интересы правительств многих капиталистических стран с интересами народов. Я оказался в Иране.

Из военной Москвы, строгой, единой и цельной, группа советских актеров перелетела на самолете через леса, степи, море, снежный горный хребет и опустилась в Тегеране. В шумном и пестром полувосточном-полуевропейском городе, где по асфальтированным улицам, мимо зеркальных витрин магазинов текли грязные арыки, где «фиаты» и «бьюики» обгоняли осликов, навьюченных так, что, кажется, их точеные ноги непременно должны сломаться, а навстречу шальному мотоциклисту, покачиваясь и звеня колокольчиком, шел верблюд, похожий на помесь медведя с лебедем.

Люди всех национальностей, всех цветов кожи и всех форм одежды, как в этнографическом атласе. Мужчины в чалмах и фесках, в фуражках с кокардами и без кокард, в пробковых шлемах, в цилиндрах, кепках и шляпах. Женщины в шелках, с бровями, выщипанными по всем правилам американской техники, и женщины в чадре или ситцевом покрывале с выглядывающим из-под него испуганным глазом. Старики, похожие на библейских волхвов или апостолов. Нищие в рубище. Слепые дети.

После нескольких концертов в Тегеране вылетаем на юг. Снова над горами, еще большими, кажущимися сверху рисунками Доре к Дантову «Аду». Потом пустыня. Делаем круг. Большая река. Океанские пароходы. Трубы заводов. Опять круг. Город Абадан опрокинулся и ушел куда-то вбок. В кабине холодновато от полета на большой высоте. Открываем дверь, и врывается раскаленный воздух.

Иностранцы в военных костюмах, голоногие, загорелые, в пробковых шлемах щелкают «лейками». Потом прячут «лейки» в чехлы, протягивают нам руки и говорят на чистейшем русском языке: «Здравствуйте, товарищ Яхонтов! Здравствуйте, товарищ Образцов! А мы вас еще вчера ждали!» Оказывается, это наши советские летчики – москвичи, ленинградцы, харьковчане. Разве их узнаешь в таком непривычном наряде? Нас везут на вертлявых,

знакомых по фронту «джипах» в отведенные нам «боксы» – цилиндрические домики, похожие на разрезанные и положенные набок консервные банки. В них мы и живем, ежеминутно бегая под душ и выпивая по десять литров воды в сутки. Жара – пятьдесят градусов. Нас утешают: «Это пустяки, в середине лета дойдет до семидесяти».

На первый же концерт приезжают гости. Несколько грузовиков англичан и буйных американцев, свистом и криком выражающих свой восторг. Через несколько дней по просьбе «союзников» едем на грузовиках в какой-то дальний военный лагерь. Территория лагеря разгорожена. Отдельно англичане, отдельно американцы, отдельно «цветные»...

Концерт в восемь часов вечера на открытом воздухе. Только разве можно назвать воздухом горячее топленое молоко? Четыре тысячи пятьсот зрителей. Арабы, персы, индийцы, американцы, англичане, поляки, негры – мы насчитали двенадцать национальностей. От зажженных прожекторов тучи москитов и огромных жуков, обжигаясь, падают на эстраду. После каждого выступления их приходится выметать веником. Обливаемся потом, пьем воду и с нежностью вспоминаем московскую зиму.

За пятьдесят дней, включая дни переездов и перелетов, мы дали шестьдесят шесть концертов. Проехали все побережье Иранского Каспия. Были в Тебризе и даже в узком клине Ирана между Советской Арменией и Турцией, где города, как гнезда, лепятся к горам. Последний концерт снова в Тегеране, в иранском офицерском клубе в ночь перед отлетом. В саду бьют фонтаны. Зеленый газон. Дамы со шлейфами, послы и военные атташе, ужин с различными вариантами пловов, на улице вереницы ждущих машин. Южное небо, медленный рассвет. Надо торопиться в гостиницу. Снимать с себя фрачный крахмал, укладывать чемоданы.

В пять утра вылетаем из Тегерана, а в шесть вечера уже под самолетом улицы Москвы, мосты над рекой, Кремль, дорожка аэродрома.

Ужинаем дома. Спать не хочется. Хочется думать. За окном темная московская военная ночь. Сижу, пока не начинается новый рассвет. Медленно спускаются аэростаты заграждения. Молчаливые серебряные часовые на день ложатся спать в зеленую тень бульваров.

Снова еду в Новосибирск. За это время актеры под руководством режиссера Громова успели завершить начатую до войны постановку пьесы «Король-Олень» Гоцци.

Мне показывают спектакль. Что-то очень нравится, что-то не очень нравится. Скоро театр вернется в Москву. Там доделаем.

Мой сын

Опять еду в Москву. Вылезаю в Ярославле. Хочу увидеть сына. Он курсант ленинградского Высшего инженерно-технического училища Военно-Морского Флота. Эвакуировалось это училище из Ленинграда через Ладогу. Шли по двое, по трое, а не все сразу, потому что сверху была бы заметна толпа идущих людей.

Нашел сына в училище. Мне его отпустили на несколько часов. Мы отправились на рынок, купили картошки, мяса. Все это по-мужски, неумело сварили и съели. А наутро весь его курс шел мимо дома, где я остановился. С балкона гляжу на идущих матросов. Найти среди них сына невозможно.

Приехал в Москву, и через некоторое время выяснилось, что сына отправили на фронт сапером. Он присылал письма, а потом вдруг писем не стало. Я написал в часть, и мне очень любезно ответил полковник Алексеев: «Ваш сын писать не может. Надеемся, что все кончится хорошо». Оказывается, сына моего перебросили через фронт, чтобы делать в тылу врага диверсии. Это была группа саперов. Семьдесят человек. Назад вернулось десять. Я получил телеграмму: «Ваш сын Алексей вернулся, представлен награде, днями будет Москве. По гвардии сержанту Образцову будет равняться часть».

Прошел и месяц и второй, а сына все нет. С каждым звуком поднимающегося лифта я вскакиваю. Нет. Не к нам. Как-то заснул. Раздался голос жены: «Смотри, кого я тебе привела». Я открыл глаза. Темно. Жена повернула выключатель. Передо мной стоял сын, загорелый, в обожженной шинели. Я стал расстегивать шинель. На груди медаль «За отвагу». Скорей в ванну. Скорей менять белье. Вышел из ванны. Сел за свой стол. Вытащил из ящика солдатиков, которых он рисовал в детстве. Целая дивизия. Стал проверять, все ли полки на месте. Смешно. Вернулся с фронта, был ранен, а сейчас на своем письменном столе расставляет бумажных солдатиков.

Очень странно сейчас об этом вспоминать. Сыну моему уже пятьдесят девять. И у него два сына – мои внуки. Одному тридцать, другому двадцать два. Обоим больше, чем было их отцу во время войны.

Война кончается

В августе сорок третьего года группа наших актеров вернулась в Москву для киносъемок. В другую Москву. Совсем не в ту, из которой они уехали в июле сорок первого. Москвичи уже не боятся неба и бестрепетно слушают радио. Каждый день и

радио и газеты говорят о том, как движется фронт на запад, и вечерами чуть не в каждой квартире кто-то склоняется над географической картой и переставляет булавочки еще на два миллиметра, еще на пять, еще на десять. А ведь каждый миллиметр – это десятки километров сражений.

«...Говорит Москва. Говорит Москва. Работают все радиостанции Советского Союза. Приказ Верховного Главнокомандующего.

Сегодня, пятого августа, войска Брянского фронта при содействии с флангов войск Западного и Центрального фронтов в результате ожесточенных боев овладели городом Орел.

Сегодня же войска Степного и Воронежского фронтов сломили сопротивление противника и овладели городом Белгород.

...Сегодня, пятого августа, в двадцать четыре часа столица нашей Родины Москва будет салютовать нашим доблестным войскам, освободившим Орел и Белгород, двенадцатью артиллерийскими залпами из ста двадцати орудий».

В полночь вся Москва на улицах. Слышны залпы, и после каждого в небо взлетают снопы фейерверков. Красные, зеленые, золотые. Стены домов и открытые небу лица озаряются счастливым разноцветием.

С этого дня все чаще и чаще: «Говорит Москва! Говорит Москва! Работают все радиостанции Советского Союза! Приказ Верховного Главнокомандующего...»

Опять москвичи на улице, опять залп, фейерверк, залп, фейерверк, залп, фейерверк!

...Сорок четвертый год. Под конвоем идут пятьдесят семь тысяч шестьсот пленных. Солдаты, офицеры, генералы. Смотрю из окна. Кто они? Кто каждый из них? Неужели все до единого фашисты? А тот бывший мальчик, с которым я играл на скамейке берлинского бульвара? Может, и он среди них. Может, и тот, что бросил бомбу в дом, мимо которого сейчас идет? А тот, со свастикой на рукаве, что ехал тогда на мотоцикле? Ему уже, наверное, немало лет. Вероятно, дослужился до генерала. Может, и он бредет с сорванными погонами.

Что сейчас в головах всех этих пятидесяти семи тысяч? Совсем недавно были победителями. В двадцати километрах от Москвы. Да и того меньше, в Ховрине. Смотрели на Москву в бинокли... А сейчас? Идут побежденные по Москве-Победительнице.

...Весь театр в сборе, но играть нельзя. Нужен капитальный ремонт здания. Отрепетировали «Короля-Оленя». Общественный просмотр в Центральном доме работников искусств прошел очень

хорошо. Играем в госпиталях. Едем на гастроли в Горький. Восстанавливаем «Ночь перед рождеством», и в августе сорок четвертого года в отремонтированном театре открываем сезон.

В Румынии, Болгарии и Югославии

В феврале сорок пятого года нас с женой включили в концертную группу советских актеров, которую возглавляла Валерия Владимировна Барсова. Мы должны отправиться в Румынию, Болгарию и Югославию.

Мы летим через Киев. Он весь в развалинах. Перейти через Крещатик почти невозможно – это груды кирпичей.

Прилетаем в Румынию. На аэродроме советский офицер дает закурить румынскому офицеру. Непонятно. Ведь совсем недавно они были врагами и стреляли друг в друга. Все непонятно. Да это и естественно. Ведь Румыния на переломе. Королевство. Во дворце живет молодой король Михай. Потом он отречется от престола, уедет в Америку и скажет: «Зовите меня просто, Майкл». Но это будет потом...

О внутренних противоречиях мы догадывались, а внешне они выражались иногда довольно неожиданно по своему контрасту. Было очень интересно наблюдать из окон бухарестской гостиницы, как перед королевским дворцом марширует под музыку отряд королевской гвардии в золоте, серебре, с позументами и конскими хвостами на сверкающих касках, а рядом, на соседнем дворе, шарманщик играет нашу «Катюшу», неизвестно когда успев сделать новый валик.

Большой зал кинотеатра, в котором проходят наши концерты, всегда набит до отказа. Люди стоят в проходах, кричат и аплодируют. Не успел закрыться занавес, как зрители первых рядов кидаются прямо на сцену. В руках у них, как пики, торчат «стило». Развернуты блокноты, программки, листочки бумаги. Мы должны написать каждому из них свою фамилию. Но ведь совсем недавно каждого из нас они считали врагами. Почему же сейчас так искренне радуются встрече с нами?

В конце гастролей многие из нас, в том числе и я, получили орден «Офицер культуры». Кто наградил? Юридически король Михай. Просто удивительно. «Мы диалектику учили не по Гегелю...».

Зная еще перед выездом на гастроли, что нам предстоит быть в Болгарии, все мы, актеры, во главе с Валерией Владимировной Барсовой, пошли к Георгию Димитрову, жившему тогда в Москве. Димитров рассказал нам все про Болгарию, про Софию, а когда вернулись, мы опять пришли к нему и долго рассказывали о том,

как нас встретили и как нам понравилась эта замечательная страна.

В Софии наши концерты стали частью большого праздника. Праздника встречи славян. В городе происходил Славянский собор. На улицах демонстрации: лозунги, украшенные автомобили, стройные колонны профсоюзов, танцы в национальных костюмах. И наши концерты превратились во что-то куда большее, чем простые выступления. Художники и писатели Софии, для которых я давал сольный концерт, закидали меня таким количеством вопросов, что я больше часа рассказывал им про Советский Союз, про Москву, про наши театры, школы, про диспуты и вечера в Доме актера или Доме кино, про то, как мы живем, работаем, и даже про то, как на улице Горького передвигали дома. Как приятно и радостно было за тысячи километров от Москвы рассказывать жадно слушающим людям о своей стране, ощущая гордость за право называть ее своей!

В оперном театре Софии идет суд над предателями болгарского народа – над болгарскими фашистами; у входа в театр конная охрана. В городе много разрушений. Навстречу мне по улице идет девушка. Вдруг в ее глазах возникает ужас, рот открылся, а кричать она не может от испуга. Я оборачиваюсь. Сзади меня падает огромная стена какого-то дома. Грохот, столбы пыли.

Болгары уже воюют на стороне Советского Союза. Фронт совсем близко. Болгарские женщины несут своим мужьям и любимым еду на фронт. Меня просят зайти в какую-то избу. Я захожу. На деревянной крестьянской кровати – раненый. Он хочет видеть советского человека. Он ранен на фронте, ранен фашистами.

Я никогда не забуду Югославию весной сорок пятого года. Фронт совсем рядом. Нови-Сад в руках врага. Весь Ядран, все побережье в руках врага. На стене гостиницы «Москва» крупными буквами написано: «Мин нет. Семенов». Мы живем в этой гостинице. Если я скажу, что нас встречают как родных братьев, это будет неверно. Это гораздо больше, чем просто родные братья. Это слезы и объятья, мужские объятья.

Мы едем в город Скопле. На каждом повороте валяются фашистские танки. Это работа югославских партизан. Едем двумя машинами через горы. В снегу и вьюге первая машина заблудилась. Та, в которой Барсова. Мы въезжаем в какой-то город. На площади большая толпа, собравшаяся встречать нас. Раздаются многотысячные крики приветствия. Но перед площадью выходит югославский офицер и говорит по радио, что одна машина русских актеров не приехала, и это опасно, потому

что, заблудившись, она могла пересечь греческую границу. Толпа замолчала. Я знаю, что такое крик толпы, но я в первый раз в жизни слышал молчание толпы. Машина нашлась, все в порядке. Можно ехать в Скопле. Там нас встретили жители этого города с яблоками и компотом и просили не останавливаться в гостинице. Они хотят, чтобы мы жили в домах, в семьях. И мы разошлись по этим домам.

Когда, уезжая из Белграда, мы прощались с белградскими актерами, мне поручили говорить прощальное слово. По правде сказать, я говорить почти что не мог, попросту я плакал, и плакали мои слушатели, и мне трудно забыть этот приезд в Югославию.

Потом я много раз бывал и в Румынии, и в Болгарии, и в Югославии.

Вместе с театром объехал много городов Румынии. Подружился с очень хорошим кукольным театром «Цэндэрикэ», организованным после войны, и даже по приглашению Министерства культуры отдыхал в бывшем загородном дворце Михая. Мне просто вручили от него ключ. И по утрам здороваться с нами приходили павлины.

В Болгарии мы тоже объехали много прекрасных городов. Тоже породнились с созданным после войны кукольным театром. Возложили венок у мавзолея Георгия Димитрова. Ночью были в горах – в Родопах. На празднике песни. Из пятисот деревень приехали певцы и музыканты. Горело пятьсот костров по всей лесной долине. Мы ели вареную баранину, запивая красным вином. И слушали народных певцов под аккомпанемент волынок.

В Югославию и с театром и без театра я приезжал, наверное, раз десять. Знаю теперь не только Белград и Скопле, но и Любляну, и тот самый Нови-Сад и Ядран, которые тогда были под фашистами, и самый невероятный по красоте и архитектурной цельности город на Ядране – Дубровник.

Но все это я видел потом, когда война стала для пожилых воспоминанием, а для молодых легендой. Тогда она еще шла.

Мы вернулись из поездки по Балканским странам в начале марта сорок пятого года, когда Москва жила единым ощущением. Ожиданием конца войны. Ожиданием победы.

Чуть ли не каждый вечер гремел салют и сверкали взлетающие к небу разноцветные звезды фейерверков.

Победа

«Говорит Москва. Говорит Москва. Работают все радиостанции Советского Союза. Приказ Верховного

Главнокомандующего по Войскам Красной Армии и Военно-Морскому Флоту.

Войска Первого Белорусского фронта под командованием Маршала Советского Союза Жукова при содействии войск Первого Украинского фронта под командованием Маршала Советского Союза Конева после упорных уличных боев завершили разгром берлинской группы немецких войск и сегодня, второго мая, полностью овладели столицей Германии городом Берлин.

... Сегодня, второго мая, в двадцать три часа тридцать минут в честь исторического события – взятия Берлина советскими войсками – столица нашей Родины Москва от имени Родины салютует доблестным войскам Первого Белорусского и Первого Украинского фронтов двадцатью четырьмя артиллерийскими залпами из трехсот двадцати четырех орудий».

А через неделю:

«Говорит Москва. Говорит Москва. Работают все радиостанции Советского Союза. Приказ Верховного Главнокомандующего по Войскам Красной Армии и Военно-Морскому Флоту.

Восьмого мая тысяча девятьсот сорок пятого года в Берлине представителями германского верховного командования подписан акт о безоговорочной капитуляции германских вооруженных сил.

... В ознаменование полной победы над Германией сегодня, девятого мая, в День Победы, в двадцать два часа столица нашей Родины Москва от имени Родины салютует доблестным войскам Красной Армии, кораблям и частям Военно-Морского Флота, одержавшим эту блестящую победу, тридцатью артиллерийскими залпами из тысячи орудий».

Кончилась война. Кончилась война. В каждом доме радость. Огромная. Больше не бывает. Но почему на глазах у этой женщины слезы? Горькие, тяжелые. Кончилась война, почему же она плачет? Почему не пошла к соседям? Ее же звали. Там было весело. Там пели песни и пили шампанское.

Стихотворение Симонова «Жди меня, и я вернусь. Только очень жди...» было чуть ли не молитвой каждого солдата, оно утверждало веру в жизнь, в победу, оно имело не меньшее значение, чем статьи Эренбурга.

Только зачем поэт обидел мать? Разве так можно? «Пусть поверят сын и мать в то, что нет меня, пусть друзья устанут ждать, сядут у огня...». Это неправда. Матери, даже получив похоронную, не верили и ждали. Плакали и ждали. И в День Победы плакали. И в День Победы продолжали надеяться и ждать.

У другого поэта точнее: «Увы! утешится жена, и друга лучший друг забудет; но где-то есть душа одна – она до гроба помнить будет! ...То слезы бедных матерей! Им не забыть своих детей, погибших на кровавой ниве, как не поднять плакучей иве своих поникнувших ветвей...»

В конце июня я получил маленький билетик, и на нем было написано: «Тов. Образцов С. В. Правительство Союза ССР приглашает Вас на прием в честь участников парада Победы. Прием состоится в Большом Кремлевском дворце 25 июня 1945 года. Георгиевский зал».

На приеме был концерт, и мы с женой в нем участвовали. Я пел и показывал кукол, жена аккомпанировала.

Не в первый раз я выступал в Георгиевском зале, но, конечно, вечер двадцать пятого июня сорок пятого года навсегда останется в дневнике моей памяти.

Он был золотой. От золота люстр. От золотых имен георгиевских кавалеров, написанных на мраморе стен, от золота погон, от сверкающего золота бесчисленных орденов, от золота шампанского в хрустальных бокалах, от ощущения счастья.

Первая послевоенная

Кончилась война. Театр работает в полную силу. Ставим «Обыкновенный концерт» (потом мы его назвали «Необыкновенным концертом») – сатиру на эстрадные штампы. Почему ставим именно это? Объяснить и легко и трудно. Может быть, просто от ощущения счастья. От радости. А если докапываться до первопричин, то, вероятно, их две.

Во-первых, я эстрадник. Знаю эстраду вдоль и поперек. Люблю ее. Люблю и одновременно злюсь на то, что в ней плохо. На псевдоюмор некоторых конферансье. На штампы певцов и певиц. На многое.

Во-вторых, наша фронтовая программа была прежде всего сатирой. И мы заразились сатирой. Ведь сатира буквально зовет кукол в свои помощники. Во все времена истории кукольного театра она занимала большое место в его репертуаре.

В коллективе возник спор. Часть актеров непременно хотела играть что-то серьезное, какую-нибудь романтическую классику. Например, «Бурю» Шекспира или «Сон в летнюю ночь». Я вновь перечитал и то и другое и, по правде сказать, не очень понял их темы, да, кроме того, мне очень хотелось поставить что-то сегодняшнее.

У нас в театре труппа разбита на две самостоятельные группы. И вот одна группа не захотела ставить пародию на

концерт, а другая, наоборот, увлеклась.

Мы начали работать. Кто мы? Семен Самодур, я, Зиновий Гердт, писатель Алексей Бонди и композитор Григорий Теплицкий. В дальнейшем к нам присоединился художник Валентин Андриевич и вернувшийся с фронта актер Владимир Кусов. Каждый день собирались, обсуждали, сочиняли, выдумывали. Андриевич сделал эскизы декораций и кукол, Теплицкий написал отдельные элементы музыки. Долго выдумывали и долго ставили спектакль, но нам повезло: новый спектакль был принят зрителем буквально с восторгом.

С тех пор он прошел больше шести тысяч раз. В какой бы город, в какую бы страну мы ни выезжали, нас всегда просили и просят: «Привезите с собой «Необыкновенный концерт». Мы показали его почти в четырехстах городах нашей страны и в тридцати четырех странах мира, а это значит, что он, этот самый «Необыкновенный концерт», показал нам всю нашу страну и еще тридцать четыре страны. И если «По щучьему велению» мы назвали нашей «Чайкой», а «Волшебную лампу Аладина» второй «Чайкой», то «Необыкновенный концерт» мы обязаны назвать нашей третьей «Чайкой».

В Польше и Чехословакии

Осенью сорок восьмого года наш театр впервые выехал на гастроли за границу. В Польшу и Чехословакию.

Гастроли эти забыть невозможно. Они не просто записаны, они буквально выгравированы в дневнике памяти.

Сердца наши колотились так, что становилось трудно дышать, а глаза не просыхали от слез. А как могло быть иначе, если на вокзалах нас встречали министры, представители заводов, профсоюзов, учителя и очень много детей. Оркестры исполняли гимны. Встречавшие приветствовали нас, говоря в микрофон, в микрофон же я отвечал. И все это звучало по радио по всему городу.

Советские флаги украшали и вокзалы, и театры, в которых мы играли, и гостиницы, в которых мы жили, и столики ресторанов, за которыми мы завтракали, обедали и ужинали. Все это было похоже на радостную встречу друзей после долгой разлуки, вернее, после долгих общих страданий и общего горя.

А горе это видно на каждом шагу. Раны не зажили. Кровь не высохла.

Нет города, около которого, а часто и внутри которого в парке, на пустыре, на площади не было бы кладбища советских воинов. Могилы, могилы, иногда общие, иногда отдельные с

фамилиями русскими, украинскими, белорусскими, грузинскими, армянскими, азербайджанскими, узбекскими, казахскими, еврейскими. Разными фамилиями советских людей. Они пришли сюда за тысячи километров от своих городов и деревень, чтобы умереть, спасая жизни тех, которые нас встречали, спасая города, в которых мы будем играть наши спектакли.

На каждое кладбище мы приходили, на каждое приносили венки.

А вечером в огромных переполненных залах играли. И не только вечером, но и днем тоже. За шестьдесят шесть дней в двух странах сыграли девяносто пять спектаклей.

Варшава в руинах. Если едешь в автомобиле по знаменитой Маршалковской, смотришь в окно и видишь цоколи домов, то может показаться, что это улица. На самом деле улицы нет; в лучшем случае от домов остались кое-как починенные первые этажи. На месте гетто просто пустыня. Сколько там расисты убили и мужчин, и женщин, и детей, повинных только в том, что они не арийцы.

Красивейший Старый Город – Старе Място. Домов фактически нет, груды кирпичей. Полностью разрушен – взорван – варшавский Замок. От костела, стоящего около памятника Копернику, только бесформенные остатки нефов да зияющие проемы дверей. Церковные службы идут в подвале костела.

Но самое невероятное, что все это буквально перекрыто словом «одбудуем» – отстроим. Чуть ли не у каждого дома написано: одбудуем, одбудуем, одбудуем. А как же одбудовать Старе Място, если от домов остались только маленькие кусочки стен четыре – пять метров в длину и два – три в высоту. Но кусочки эти плотно зажаты досками, чтобы не упали, чтобы не развалились, чтобы послужили документальной справкой для реставраторов. Одбудуем, одбудуем – лозунг жизни. И лозунг этот осуществился как чудо.

Я много раз потом бывал в Варшаве. В полностью реставрированном костеле после службы слушал концерт Бетховена. Старе Място восстановлено целиком. Все дома, со всеми фресками. Маршалковская просто великолепна, и великолепна широкая магистраль Восток – Запад.

У меня много друзей и в Варшаве, и в Кракове, и в Лодзи, а недавно произошло совсем неожиданное для меня событие. Маленький польский мальчик сказал: «Почему награждают орденами людей, совершающих подвиги на войне или трудовые подвиги, и нет орденов для тех, которые делают людей счастливыми, веселыми?» И вот газета «Курьер польски» каждый год собирает предложения польских ребят, кого они хотели бы

наградить Орденом Улыбки.

Ребята пишут свои предложения, и тот человек, про которого напишет большинство ребят, становится кавалером Ордена Улыбки. Это бывают разные люди – писатели, актеры, художники, учителя. И среди них первым иностранным кавалером Ордена Улыбки оказался я.

Редактор газеты «Курьер польски» приехал в Москву, чтобы торжественно вручить мне этот орден. После детского спектакля у нас в театре на сцену вышел мальчик с большим жезлом. Постучал им по полу и предложил мне выпить бокал лимонного сока и не поморщиться. Только тогда я буду окончательно достоин этого ордена. Я выпил и, хоть это было очень кисло, – не поморщился. Тогда мне прикололи на грудь красивый серебряный орден, на котором было изображено золотое смеющееся солнце.

А через год польские кавалеры Ордена Улыбки пригласили меня с женой в гости.

Мы, конечно, с радостью приехали. Походили по Варшаве, посмотрели музеи, побывали в гостях у друзей, а потом кавалер Ордена Улыбки, бывший польский партизан, полковник в отставке пан Червиньский повез нас в гости к детям-сиротам в детский дом.

Там были разные дети – и большие и маленькие. Сперва они стеснялись людей, говорящих на похожем и совсем непонятном языке, потом развеселились, и один мальчик залез ко мне на колени. Был он в одной рубашонке. Веселый, толстенький. Опрокинулся навзничь, и я хлопал его по круглому голенькому животу. Тогда он вдруг обнял меня, поцеловал в щеку и сказал «мама». Он был сиротой. У него не было ни папы, ни мамы, и, значит, слово «мама» для него значило очень много и вмещало, наверное, такие понятия, как дорогой, любимый, родной.

В том же сорок восьмом году прямо из Варшавы мы поехали в Прагу. Снова флаги на перроне вокзала, оркестр и очень много встречающих. Я сразу узнал двоих – профессора Зденека Неедлы, с которым мы встречались в Москве в Славянском комитете, и Йозефа Скупу, которого знал по фотографии.

Скупа тоже узнал меня и пошел мне навстречу. Почему-то все затихли и смотрели на нас. Высокий, немного грузный седой человек шел медленно и улыбался, а подойдя, обнял меня, стал бить по спине и говорить: «Сэрошка, Сэрошка, Сэрошка». И тогда и наши и встречавшие стали смеяться и аплодировать.

Вероятно, у каждого бывают в жизни встречи с человеком, которые становятся подарком на всю жизнь. Я горд тем, что встретился со Скупой. Это был человек эталонный. Во всех

отношениях. Он был предельно талантлив, предельно добр, предельно благороден.

С именем Йозефа Скупы неразрывно связаны имена двух кукол – Спейбла и Гурвинека. Наконец-то я увидел их не на фотографии, а наяву. Это куклы на нитках. Вырезали их из дерева два Носека. Носек-отец создал Спейбла, Носек-сын – Гурвинека. Куклы эти тоже отец и сын. Скупа вдохнул в них души. И они стали любимцами всех детей Чехословакии, в полном смысле слова – народными комическими героями детей. Спейбл в визитке и широких штанах, самовлюбленный, смешной, трогательно наивный резонер. Гурвинек в коротких штанишках и рубашке, якобы наивный, а на самом деле хитрый и умный, всегда ставящий Спейбла в глупое положение либо вопросами, либо ответами на его вопросы.

Спейбла ведет Скупа, а Гурвинека – пани Скупова. Говорит за обоих Скупа. Поразительно меняя голос, сам с собой разговаривая под неумолчный хохот зрителей.

Йозеф Скупа – один из самых артистичных кукольников, которых я когда бы то ни было видел. Что же касается чисто человеческого обаяния и душевных свойств, – людей, похожих на Скупу, окажется еще меньше.

Еще раз хочу повторить: я горд и счастлив, что встретился в жизни с таким человеком, как Йозеф Скупа. Счастлив, что в течение всех гастролей в Праге Скупа был с нами, продолжая называть меня Сэрошкой.

Естественно, что мы, то есть актеры нашего театра и я, пошли на спектакль театра Сухарды «В ржише лоутек», в котором я был в двадцать пятом году.

В своей первой книге – «Актер с куклой» – я об этом театре и о спектакле «Турандот», который тогда видел, писал. И вот, когда мы сейчас пришли в театр и сели в зрительном зале, на сцену вышла принцесса Турандот, протянула мне руку и сказала, что за то, что я ее не забыл с двадцать пятого года, и за то, что я о ней хорошо написал, она приветствует меня и отдает себя в мое полное распоряжение.

Те из вас, кто придет в музей нашего театра, увидят Турандот за стеклом шкафа. И Спейбла с Гурвинеком тоже увидят. Их нам подарил Йозеф Скупа.

В Берлине, Дрездене, Лейпциге

В пятидесятом году Комитет по делам искусств командировал наш театр на гастроли в Германскую Демократическую Республику.

Я не хотел ехать к немцам. Хоть прошло уже пять лет, как кончилась война. Все равно не хотел. Не стерлось в памяти огненное от пожаров московское небо над крышей нашего дома и ожидание пропавшего сына. Не ушли из памяти лица друзей, не вернувшихся с фронта и тех, что умерли от голода в блокадном Ленинграде. Не ушли из сознания тысячи разрушенных городов и деревень и миллионы погибших жизней.

Я не хотел ехать, но я директор государственного театра, я не имею права не ехать. Хочу я этого или не хочу.

На берлинском вокзале нас встречали цветами. Но разве трудно купить цветы? В гостинице нас встречали улыбками. Но разве трудно улыбаться? Премьера. Заполнен зал. Последний звонок. Начался спектакль. Веселый, смешной. Я жду. Будут или не будут смеяться? Грустить и вздыхать неискренне можно. Смеяться неискренне трудно, почти невозможно. И вдруг горячий радостный смех в зрительном зале. Так не могут смеяться враги. Значит, кто-то там в зрительном зале не враг. Это удивительно. Этого не может быть.

В антракте пришел за кулисы человек. Улыбающийся. На вид добрый. Позвал в гости. «Я хочу познакомить вас с моей женой». На следующий день я пошел. Маленькая квартира, одна комната. На стене клетка с канарейкой. У канарейки нет глаза. За столом жена и дочка. Жена смотрит добрыми глазами. Дочка, она, по-видимому, готовила уроки, смотрит исподлобья. Глаза злые, руки не дала. Я спросил, почему у канарейки нет глаза. Хозяин, словно стесняясь, сказал: «Вот на тот дом, который вы видите из окна, упала бомба. Осколок попал в наше окно, разбил шкаф. Когда мы вернулись из бомбоубежища, клетка с канарейкой валялась вон в том углу, и у канарейки был в крови глаз».

Я понял взгляд девочки. Как иначе она могла смотреть на меня? Ей всего десять лет. Почти всю ее маленькую жизнь она знала: «русский – враг». Это русский бросил бомбу. Ей же было трудно понять, что виноваты не русские, что виноваты немецкие фашисты. За те годы, что она прожила, вряд ли ей кто-нибудь это говорил. Может быть, сейчас сказали. Так легко ли искоренить выработанный условный рефлекс: «русский – враг». У нас, у русских, тоже ведь выработался подобный рефлекс. Две войны были с немцами. Две войны, создавшие формулу «немец – враг».

И я понял, что надо было ехать в Германию. Необходимо было ехать в Германию. Если мы хотим, чтобы не было войны, а мы не можем хотеть ничего другого, нужно вынуть из немецких сердец эту формулу: «русский – враг». Всеми своими поступками, всем своим поведением доказать, что это неправда. Но и из наших сердец нужно вырвать занозу условного рефлекса: «немец

– враг».

Может быть, впервые я понял тогда, как необходимы гастроли советских актеров за границей. Какое огромное значение они имеют и как оскорбительно, когда по возвращении из гастролей спрашивают: «Сколько там стоит радиоприемник? Где вы купили этот галстук?»

После Берлина мы поехали по другим немецким городам. Дрезден. Тогда это был не город. Это останки города. Живем на окраине. В каком-то кафе мы с женой оказались рядом с двумя стариками, и они со слезами рассказывали нам, как в конце войны американцы бесцельно, ненужно бомбили Дрезден. Поливали улицы напалмом, и текли реки огня по асфальту, сжигая бегущих людей.

Они плакали, эти старики, муж и жена. Плакали, не ощущая нас врагами, да и мы слушали их с открытыми сердцами. Надо же отличать немцев от фашистов и фашистов от немцев.

В Дрездене я видел большую витрину. В ней за стеклом лежали, сидели, стояли обыкновенные детские куклы-игрушки, фарфоровые, деревянные, тряпичные, сравнительно новые, в шелковых платьицах, и совсем старенькие. У некоторых платьица были изорваны, у некоторых закопчены дымом. Эти куклы были найдены в бомбоубежищах и подвалах разбитых бомбами домов. Их маленькие хозяйки задохнулись и умерли. Куклы не дышат, они остались целы. На витрине надпись: «Мы хотим, чтобы нами играли. Сделайте так, чтобы не убивали детей».

В Лейпциге нас пригласил в гости господин Кукхоф. Я сейчас не помню его профессию, кажется, он был биологом. Сказал, что придет со своей дочерью на спектакль, а после спектакля мы пойдем к ним в гости. Но случилось непредвиденное. Оказывается, дочь была беременна, и на спектакле так хохотала, что ее тут же отвезли в родильный дом. В гости мы все-таки пошли. Через час или два хозяину позвонили и поздравили с рождением внучки. Тогда я попросил по телефону нашего администратора отправить молодой матери все полученные мною на спектакле цветы. Их было много.

С тех пор я часто бывал в Демократической Германии, тем более что Берлинская академия искусств избрала меня почетным членом-корреспондентом. Как-то, выступая в Лейпциге со своими куклами, я зашел к Кукхофам. И хоть внучка уже легла спать, мне все-таки ее показали. Ей уже было лет десять. Вероятно, она приходится мне вроде крестницы. И ту берлинскую девочку, что смотрела на меня так сердито, я тоже видел. Она стала совсем взрослая. Узнав, что я аквариумист, она принесла мне в антракте рыбок гуппи.

Враги-друзья

А теперь, чтобы закончить тему этих страниц дневника памяти, необходимо, вероятно, рассказать еще о двух наглядных примерах того, что возникает, когда уходит из сердец условный рефлекс – «враги».

В первый же приезд в Берлин по просьбе правительства Германской Демократической Республики мы на основе наших спектаклей снимали две кинокартины – «Волшебная лампа Аладина» и «Наши московские друзья». В течение месяца с утра до поздней ночи трудились пятьдесят пять советских актеров, музыкантов, рабочих сцены и большой коллектив немецких киноработников: режиссеры, операторы, осветители.

У одного из операторов не было правой руки. Он потерял ее под Воронежем. А у одного из наших актеров, раненного в голову, в лобной кости осталась немецкая пуля. Эти два человека работали вместе над картиной, посвященной дружбе. Работали легко и весело. И по окончании съемок оператор, прощаясь, левой рукой вручил нашему раненому актеру огромный букет цветов. Это не было ни позой, ни ханжеством. Это было искренне и просто, и говорило только об одном: условный рефлекс «немец, русский – враги» исчез.

И наконец, последний, очень взволновавший меня пример того же самого. В шестьдесят шестом году тогдашний бургомистр Западного Берлина Вилли Брандт предложил директору Шиллер-театра господину Барлогу организовать наши гастроли в Западном Берлине. Мы приехали со спектаклем «Необыкновенный концерт» и перед началом я вышел на просцениум, чтобы с помощью переводчицы рассказать зрителям о нашем театре.

Передо мной был сверхфешенебельный партер, мужчины в смокингах и фраках, декольтированные женщины в шеншелях. Они внимательно слушали, но я боялся, что спектакль провалится. Уж очень «не наш» зритель.

Я ошибся. Спектакль не провалился. Артист Гердт играл роль конферансье по-немецки. Каждая его фраза вызывала бурную реакцию, а когда под конец он сказал: «Унд йетцт майне либе фройнде капиталистен...», зрители смеялись буквально несколько минут.

Конец спектакля. Я никогда в жизни ни у кого не видел такого успеха. Мы выходили кланяться двадцать два раза. Закрылся толстый противопожарный занавес. Зрители не унимались. Нам открыли не менее толстую калитку в этом занавесе, и мы опять выходили и выходили. А на следующий день

появились сплошные хвалебные рецензии, и в одной было написано: «Русские и немцы два часа жили одним сердцем. Разве это нельзя назвать счастьем?»

Я вовсе не собираюсь приписать этот успех качеству нашего спектакля, талантливости наших актеров. Нет, это совсем другое. Это политический успех. Никто на свете не хочет войны. Ни одна мать, ни один отец не хотят, чтобы на головы их детей падала смерть (я говорю об обычных, нормальных людях, а не о маньяках). Пожалуй, нигде в мире ощущение войны не живо так, как в Западном Берлине. И, пожалуй, нигде в мире так остро не ощущается рефлекс «русский – враг», и когда вдруг он исчезает, когда становится ясно, что русские и немцы не только должны, но и могут жить в мире, возникает счастье.

В Индии

В середине февраля пятьдесят девятого года мы вылетели в Индию. Московская зима была в разгаре. Снег на аэродроме, солнце в небе, и не мороз, а просто стужа. Пересекли горы и спустились на аэродром Дели. Вышли из кабины самолета в плотный горячий воздух. Нас встречало много людей. На каждого из нас надели гирлянды роз, по крайней мере сто в каждой гирлянде, а на меня повесили три-четыре, а может, и пять гирлянд.

Удивительная страна. И прекрасная и несчастная. Касты отменены, но из сознания многих они еще не ушли. И «неприкасаемые» продолжают ощущать эту неприкасаемость, и, как это ни странно, ощущать как что-то совершенно естественное. Вероятно, сейчас уже многое изменилось в Индии, но тогда это было так. Очень много бедных, очень много нищих, голодных людей.

Часто нам негде было играть, не было театральных помещений. Нам их создавали, строили из цветных циновок. Мы привезли «Необыкновенный концерт» и «Волшебную лампу Аладина». «Необыкновенный концерт» для взрослых, «Волшебную лампу Аладина» для детей. Но в Индии все получилось почти наоборот. «Необыкновенный концерт» – сатира на штампы эстрады, но эти штампы неизвестны индийским зрителям. Что им до того, что певица поет колоратурой, если они не знают колоратуры. Им это смешно, потому что смешон сам метод пения; детям, пожалуй, смешнее, чем взрослым. И совсем другое дело «Волшебная лампа Аладина». Зрителям казалось, что это все просто про них. Такие же дворцы, такие же верблюды, такие же слоны, такие же тюрбаны, да и музыка такая же. Поэтому лучше

всего принимали «Волшебную лампу Аладина».

Как-то на наш спектакль пришел Неру. Стройный, легкий, веселый. Уселся в середине зала между детьми и смеялся, как дети.

В Калькутте во время спектакля я пошел фотографировать улицы города. Рикш, торговцев, рабочих, строящих дома. На улицах здесь всегда много нищих, в том числе и детей. Всех иностранцев они почему-то считают американцами и поэтому всегда говорят одно и то же: «Но мазер, но фазер, но систер, но бразер». Это значит: «Ни матери, ни отца, ни сестры, ни брата», одним словом, круглый сирота. Конечно, это совсем не значит, что это так в действительности, но формула всегда одна и та же. Ко мне подбежал очень красивый, курчавый мальчишка и сказал: «Но мазер, но фазер...» Я продолжил, вопросительно сказав: «Но систер, но бразер?» Мальчишка засмеялся.

Он понял, что я хочу что-то фотографировать, и решил мне помогать в этом, показывая наиболее интересные, с его точки зрения, сюжеты. Он был уверен, что я заплачу ему за это. Взявшись за руки, мы шли по улице и весело говорили: «Но мазер, но фазер, но систер, но бразер».

Денег у меня с собой не было. И я повел его в театр. Уже начался второй акт. Я попросил администратора посадить куда-нибудь мальчишку, и он оказался за циновкой, то есть в зрительном зале. В конце спектакля нас приветствовал премьер-министр штата, и на всех актеров опять надели гирлянды из роз, а на мою шею снова досталось по крайней мере пять гирлянд, значит, не меньше, чем пятьсот роз да еще с какими-то золотыми украшениями.

Спектакль кончился, и я пошел к актерам. Через некоторое время циновки, отделявшие наше помещение от улицы, сдвинулись, и я увидел лицо моего спутника. Он рукой поманил меня к себе. Я вышел. Рядом с ним стоял другой мальчик, тоже с нищенской сумкой через плечо, и мой новый знакомый что-то объяснял этому мальчику. По-видимому, тот не хотел ему верить. Не хотел верить, что он со мной знаком, что он видел спектакль с верблюдами, слонами и золотыми дворцами. И вот, чтобы доказать, что это все так и было, мой новый знакомый привел своего товарища ко мне. Мне захотелось дать им фруктов. Несмотря на то, что и бананов, и апельсинов, и авокадо в Индии очень много, дети бедняков почти не знают их вкуса. Я притащил фрукты и набил ими сумки мальчиков. Второй мальчик был счастлив, а первого мне пришлось уговаривать. Наверное, ему не хотелось омрачать платой встречу со мной и чудом, которое он видел на спектакле.

Опять в Америке

В шестьдесят третьем году наш театр приехал в Нью-Йорк. В Бродвей-тиэтр в течение трех месяцев мы играли «Необыкновенный концерт». Играли с большим успехом.

Однажды ко мне за кулисы пришел небольшого роста, спортивного склада человек и попросил показать кукол. Я показал ему все, что мог. Прощаясь, он просил меня передать привет его брату, Джону Кеннеди, и я понял, что мой гость – Эдвард Кеннеди. Мы должны были ехать в Вашингтон. «А разве президент придет к нам в театр?» «Непременно, и Жаклин и дети тоже».

Через несколько дней в магазине рождественских открыток я услышал голос по радио, который все время повторял: «Тэксас, Тэксас, Тэксас» – и слово «мердер». Сперва я ничего не понимал, но по выражению лица продающего догадался, что произошло что-то страшное. Оказывается, в штате Техас кто-то стрелял в президента и сильно ранил его. Мы с женой взяли такси и поехали в гостиницу. Все время продолжало говорить радио. И к тому моменту, когда подъехали к гостинице, оно сообщило, что Джон Кеннеди умер.

Пока мы ехали, шофер говорил: «Я не люблю Кеннеди, я не голосовал за него, но нельзя же убивать». И вот, как это ни странно звучит, но за тот небольшой период, всего в несколько десятков минут от ранения до смерти, Кеннеди вырастал в национального героя, любимого и признанного совсем не только теми пятьюдесятью процентами, которые за него голосовали.

Мы приехали в Вашингтон, купили большие белые хризантемы, пошли на могилу Кеннеди и, двигаясь один за другим, положили цветы на очень простую, огороженную деревянным заборчиком могилу президента.

После этого я много раз бывал в Соединенных Штатах. Два с лишним месяца ездили мы с женой и переводчицей по американским колледжам, где проходили мои сольные концерты. Я говорил, что люблю выступать перед студентами, а тут это было особенно интересно. Ведь многие из них впервые видели у себя не только советского актера, но и вообще советского человека. Больше десяти тысяч километров проехали мы по американским дорогам. Объехали всю Новую Англию, а потом на запад, вплоть до Сент-Луиса, там, где текут две реки, которые я люблю с детства – Миссисипи и Миссури. Я был в домике лучшего друга моего детства – Тома Сойера, видел кухню тетушки Полли и лесенку, по которой бегал Том. Я был в домике напротив, где жила Бекки Тэтчер. Я ведь любил ее не меньше, чем Том, и

ревновал ее к нему, особенно, когда он ее поцеловал. Я видел кровать, настоящую кровать, на которой умерла старушка Бекки.

Я был во многих городах Соединенных Штатов и очень люблю въезжать в Нью-Йорк со стороны Даунтауна. Не перестаю восхищаться стеклянными громадами небоскребов. Они навсегда отпечатались в памяти моих глаз. А в памяти моих чувств навсегда отпечатан день убийства Кеннеди.

В Канаде

В конце шестьдесят третьего года сразу после Соединенных Штатов мы отправились в Канаду и играли там еще целый месяц. Первым городом был Виннипег. Широкий, плоский и до невозможности холодный. Ветер пронизывал, что называется, до костей.

В Виннипеге есть русский клуб, и нас пригласили прийти в гости. Члены этого клуба – эмигранты совершенно разных слоев и разных годов эмиграции. Когда мы здесь, в нашей стране, думаем о русских эмигрантах, они часто представляются нам одинаковыми, а это совсем не так. Там, в Канаде, еще сохранились эмигранты-духоборы. Когда-то Лев Толстой хлопотал о том, чтобы духоборов выпустили в Канаду. По их религиозным законам они не должны никого убивать и поэтому отказывались служить в армии. Тех, кто уехал, давно нет в живых. Те же, с кем мы встретились, это их дети, их внуки, их правнуки. Они не курят, не пьют вина; большинство из них лесорубы. Но есть эмигранты и восемнадцатого, и девятнадцатого, и двадцатого, и двадцать второго года. Их часто называют белогвардейцами, хотя среди них бывших военных не так-то уж много.

Наконец, есть следующий слой эмиграции. Среди них особенно много женщин. В оккупированных районах их схватили, когда они были еще девочками, и увезли в Германию. Они работали там на заводах, у «господ» или в концлагере. Одна из таких была моей переводчицей в Италии. Таня. Ей было четырнадцать лет, когда ее в Киеве бросили в вагон с такими же, как она, рабами. Она даже не успела попрощаться со своими родными. Там, в Германии, около концлагеря разорвалась бомба. Ее ранило в живот; француз хирург, тоже пленник концлагеря, кухонным ножом сделал ей операцию. Через два года она уже стала девушкой. Время любви, от этого никуда не денешься. Там же в концлагере были и поляки, и итальянцы, и французы – борцы Сопротивления. И она полюбила итальянца и вышла за него замуж. Сейчас ей уже лет пятьдесят. Она приезжает иногда к нам

в Советский Союз. Она продолжает быть русской, и в то же время она итальянка. Вот и в Канаде тоже есть такие.

Многие из детей эмигрантов двадцатых годов почувствовали себя полностью русскими во время войны. Они волновались за нашу страну, за нас. Они праздновали победу под Сталинградом так же, как мы праздновали ее здесь. Кричали «ура», когда был взят Берлин.

Вот теперь всех этих людей, считающих себя русскими, соедините в одну большую комнату в Виннипеге. Среди них будут и старики, хорошо говорящие по-русски. Будут говорящие с акцентом, а есть совсем молодые, называющие себя «русскими английского языка». На стене – портрет Ленина и на красной материи написано «Добро пожаловать!». На столе – русские книги, газеты, журнал «Огонек». Можно подумать, что мы находимся в каком-то маленьком подмосковном клубе. Наши хозяева приготовили нам все, как им кажется, «по-русски» – водку и соленые огурцы, пирожки, чай.

Потом они нам пели. Вы знаете эту песню, но я напишу ее так, как они пели, с акцентом:

Сольофей запьел, затшелкал,
Прислоньись к моей грудьи,
Ой ты, нотшенька над Вольгой,
Погодьи, нэ пгоходьи!

Для них Волга – это легенда. Это – рассказы бабушек, и это – героическая река войны.

А мы уже четыре месяца, как не дома. Для нас Волга – это символ нашей страны. И у них на глазах слезы, и у нас на глазах слезы. А маленькая девочка дергает свою плачущую мать за юбку и тихо говорит: «Мэмми, мэмми, мэмми. (Мама, мама, мама)».

В Монреале тридцать первого декабря шестьдесят третьего года. Мы играем дневной спектакль – «Волшебную лампу Аладина». У нас-то в Москве уже вечер, даже ночь, и буквально через несколько минут наши друзья, наши родные сядут за столы и будут встречать Новый год и, наверное, будут пить за нас. И, конечно, всем нам очень хочется быть в это время в Москве.

Я вышел на просцениум перед детьми и сказал: «Сегодня вечером вы будете встречать Новый год, а к нам в Москву Новый год придет раньше. Вот когда вы увидите картину пустыни и льва, как раз у нас будет Новый год».

Мы начали спектакль. За кулисами уже стоят бутылки с шампанским. Как только кончим играть, будем встречать наш московский Новый год...

Началась картина пустыни. Я вижу, как актриса держит лапы льва и передвигает их, чтобы лев хорошо шел, а по ее щекам текут слезы. Буквально дождем. И вдруг детские голоса из зрительного зала: «Хэппи нью иэр!» – «С Новым годом!» Мы за кулисами рассмеялись, и играть стало легче. Кончился спектакль, кинулись открывать бутылки, а в двенадцать ночи по канадскому времени вместе с нашими друзьями-канадцами второй раз встретили Новый год.

Оставшиеся страницы

У дневника памяти есть особое свойство. Кажется иногда, что какие-то страницы совсем стерлись и разобрать, что там на них написано, невозможно. Но начинаешь ворошить соседние страницы, и стершиеся начинают проявляться. Как обратимая пленка в проявителе. Все ярче и ярче. И еще это похоже на детскую игру в шпионов. Напишешь товарищу письмо молоком. Ничего не видно. А он прогладит письмо утюгом и все прочтет.

Только в данном случае получилось, что я тер страницы горячим утюгом воспоминаний, и начали возникать перед моими глазами и города, и люди, и озера, и реки, и картины художников. Зазвучали слова грустные и веселые. Все громче и громче. В конце концов я растерялся. Если так пойдет – возникнут передо мною все пятьдесят с лишним поездок в разные страны. И в каждой стране окажется что-то важное и нужное. Но тогда действительно надо писать отдельную книгу. А сейчас пора кончать перелистывать заграничные поездки. Хоть и нелегко очень.

Трудно забыть первую ночь в Риме. Я ходил по этому городу до утра, и самое удивительное, что все здания, все фонтаны, все памятники встречал как старых знакомых, а все-таки все было вновь, все было невероятно как сон.

И в Париже так же. Ведь не только Эйфелеву башню я знал до приезда в Париж, но и Нотр-Дам, и бульвар Капуцинок, и бульвар Сен-Мишель, и Елисейские поля, и площадь Звезды, а все-таки все было вновь.

На набережной Сены ящички и ларьки букинистов и маленькие лавчонки с котятами, щенками, курами, голубями, обезьянками, попугаями. Я всегда мечтал купить ару. Синий ара сидел почему-то не в клетке, а поверх нее. Сидел, посматривая на меня, и только я хотел спросить, сколько он стоит, как раскрылись огромные крылья, и ара вылетел через открытую дверь прямо в парижское небо.

Зачем я рассказываю вам об этом? Какое это имеет

отношение к моей профессии? Имеет. Очень большое. Столкнулось несоизмеримое. Так бывает в высокой трагедии. Нельзя пройти мимо этого, не вздрогнув, не взволновавшись. Птица, огромная плененная птица наконец-то ушла в небо, в свою стихию. Все у нее есть для неба – и крылья и горячая кровь.

Только не знал ара, что это не его небо, а чужое, что не сможет он опуститься на пальму и взломать своим клювом кокосовый орех. Не знал, что не встретит он в этом небе ни одного попугая и что есть ему на парижских деревьях будет нечего. Чужое небо. Только тем и лучше клетки, что оно широкое. А жить ему под этим небом нельзя.

На следующий день ара сидел в своей клетке. Так же внимательно рассматривал толстые пальцы на своей лапе и что-то ворчал на своем попугайном языке.

Я прислушался. Оказывается, это был не попугайный, а английский язык. Он говорил: «Оллл рррайт. Оллл рррайт». Он выучил это, не зная смысла. Ему было совсем не хорошо. Ему опять было плохо.

А нашли его ночью в густой зелени платана на острове Сите. Накрыли большой тряпкой, чтобы не укусил.

Я глядел на пойманного беглеца и думал, что не буду спрашивать, сколько он стоит. Я не хочу покупать попугая и держать его в тесной клетке, в которой он даже крылья расправить не может. Он должен летать. И не в чужом небе, а в своем, бразильском.

Три раза приезжал наш театр в Париж. Играл и в театре «Бобино», и в знаменитом «Казино де Пари», в котором пела когда-то Эдит Пиаф. На один из спектаклей пришел старый-старый Морис Шевалье. Наша кукла-конферансье приветствовала его, и он встал, смущенно раскланиваясь.

Я узнал, что в Вансе, под Ниццей, доживает свой век Гордон Крэг. Тот самый Крэг, с которым спаяна история европейского театра. Тот самый, который в книге своей предлагал заменить актеров драматического театра марионетками. Тот самый, который десятки лет назад смотрел нашу «Каштанку». Я отправился в Ниццу. Говорят, что в этом городе только два дня в году бывает дождь. Я приехал как раз в такой день. Из Ниццы – в горы, в Ване. Разыскал пансион и нашел удивленного Крэга. Может быть, я был последний из актеров, кто видел этого всегда молодого старика.

Только что я включил транзистор. Диктор называет знакомые мне города: Александрия, Дамаск, Халеб, Каир, Бейрут. Везде мы играли. Все помню. И наших шумных черноголовых зрителей, и пирамиды, и Сфинкса, и голову Тутанхамона, и Золотой рынок, и

разноцветный базар Дамаска, и набережную Александрии, и белые, похожие на огромные сахарные головы крестьянские голубятни, и серые скалы Бейрута, на которых, глядя в море, стоит наша гостиница. Только теперь нельзя говорить «стоит», надо сказать «стояла». Ее нет. Нет всех этих великолепных домов на грандиозном постаменте прибрежных скал. Город залит человеческой кровью. Об этом страшно думать. Мы же там были. Там жили мирные люди.

Не знаю, сколько тысяч километров налетал я по земному шару. Не подсчитывал. Из Португалии, с самого западного берега Европы, летим прямо во Владивосток, на самый восточный берег нашей страны. Из Москвы летим в Мексику через Ньюфаундленд (родину моей собаки), через Гавану – столицу Острова Свободы – в огромный город Мехико, население которого, неожиданно для меня, – тринадцать миллионов. Смотрю на ступенчатые пирамиды ацтеков и вспоминаю пирамиды Египта.

Из Японии лечу в Брюссель, а через пять дней снова в Японию. Очень, оказывается, маленькая наша планета. За два дня, наверное, всю облетать можно.

Что такое гастроли

Я заканчиваю листать страницы заграничного дневника моей памяти. И должен подвести какую-то черту.

Мы больше пятидесяти раз выезжали за границу. В некоторых из стран зрители впервые встречались с советскими людьми. Бывали среди зрителей и такие, кто недоверчиво относился к нашей стране, но кончался спектакль, и зрители стояли и хлопали, и кричали «браво», и смеялись. Значит, что-то повернулось в их сердцах. После каждого спектакля в Италии или Франции, в Финляндии или Югославии, в Венгрии, Польше, Болгарии, Румынии, Англии, Египте, Сирии, Ливане, Индии, Голландии, Бельгии, Дании, Швейцарии, Швеции, Норвегии, Мексике, Японии кулисы театра заполнялись зрителями. Веселыми, возбужденными, удивленными. И мы снова и снова показывали им устройство кукол, давали автографы, отвечали на миллионы вопросов, и эти контакты были не менее нужны, не менее важны, чем только что прошедший спектакль. Десятки раз под нашими вагонами в Бресте или Чопе менялись колеса, чтобы мог вагон побежать дальше по заграничной колее. Десятки раз шли мы по трапам «ИЛов» и «ТУ», «Боингов» и «Каравелл», десятки раз на границах и аэровокзалах вынимали из кармана «молоткастый, серпастый советский паспорт».

Так что же это такое – гастроли в разных странах?

Это не туристские впечатления, не «Эйфелева башня», не «фонтан Треви» и не «пирамида Хеопса», как бы они ни были интересны.

Нет. Это огромной значимости битва за дружбу и мир, прекрасная битва, оружие которой – искусство. Неоценимой силы оружие. И победы его неоценимы.

Нет более важного дела, чем борьба с возможной войной. И чтобы этот мир мог существовать, народы должны доверять друг другу и дружить. Но дружить нельзя теоретически, нельзя только декларировать дружбу. Нужно встречаться рука в руку, глаза в глаза, и личные встречи бывают часто не менее важны, чем официальные конференции.

И если наш театр сделал хотя бы очень немного в этом самом важном деле, какое только есть на свете, то, значит, наши маленькие куклы со всеми их свойствами нужны людям.

Чудо на Садовой-Самотечной

Пора вернуться к домашним делам.

Как это ни удивительно, но то здание на площади Маяковского, которому я так радовался, когда мы его получили, опять стало для нас слишком мало. Слишком мал склад для декораций, слишком малы мастерские, вообще все мало. В театре-то уже больше ста человек, а не десять-двенадцать, как было в день рождения. Да, кроме того, выяснилось, что по плану реконструкции Москвы наш театр подлежит сносу.

Надо искать другое помещение. Или строить. Или какое-нибудь перестраивать. Я хожу по улицам Москвы и думаю: «А может быть, это?.. А может быть, это?..»

Особенно подходящим мне казалось недостроенное здание театра на Садовой-Самотечной. Здесь Станиславский мечтал организовать театральную студию. Но Константин Сергеевич умер, и здание так и осталось недостроенным. В нем разместились театральные мастерские и контора Госцирка, но и то и другое занимало только часть здания. Для реконструкции под какое-нибудь учреждение оно не годилось, а для драматического или оперного театра тоже было непригодно. Сцена, правда, великолепна – двадцать метров на десять. Колосники. Карманы. Просто чудо. Но зал-то всего на пятьсот мест. Станиславскому все это было бы как раз. Ведь это же предполагалась студия, то есть учебное заведение. Зачем студии много зрителей? Но для нормального театра пятьсот мест очень мало. Нерентабельно. Вот почему мы оказались наиболее подходящими претендентами, и совершенно неожиданно для нас

нам отдали это здание. Произошло это в шестьдесят четвертом году. Если получение здания на площади Маяковского казалось мне чудом, то тут чудо было просто двойное.

Но сразу играть в новом здании было нельзя. Недостроенный кирпичный куб. Буквально все надо перестраивать. Куда нам такая большая сцена? Лучше разделить ее пополам по продольной оси. И, так сказать, с обратной ее стороны пристроить еще один зрительный зал, поменьше. Это будет очень хорошо. Днем мы сможем репетировать в большом зале, а в маленьком играть для детей. Вечером – репетировать в маленьком зале, а играть в большом для взрослых. Но коли мы получили и вторую сцену и второй зрительный зал, то нужны и разные фойе. И детское и взрослое. Значит, нужно пристроить к основному зданию не только второй зрительный зал, но и второе фойе.

И вот одна из мастерских Моспроекта взялась за проектирование перестройки здания, учитывая нужды нашего театра. Эту очень сложную работу выполняли архитекторы Уткин и Мелихов под руководством архитектора Шевердяева.

Это очень интересно – сочинять театр. Весь его выдумывать вместе с архитекторами. Каждый уголок театра я знал раньше, чем пришли строители.

Нам захотелось сделать зрительный зал с раздвижными стенами, а в стенах этих – открывающиеся проемы, о чем вы знаете из главы «Место действия».

Очень захотелось сделать зимний сад с бассейном для рыб, с клетками для птиц, с цветами, деревьями, кустами. И еще нам захотелось сделать часы на фасаде театра, чтобы каждый час поворачивался золотой петух и пел и чтобы вокруг циферблата было двенадцать домиков и каждый раз, как пропоет петух, открывался бы домик и там появлялась кукла и как-то двигалась, плясала. А в двенадцать часов чтобы из всех домиков выходили все двенадцать кукол.

Только вот что это за куклы? Масса было предложений. Первое, что пришло в голову, – чтобы это были герои кукольных представлений разных национальностей: Петрушка, Панч, Полишинель, Пульчинелла, Гансвурст, Карагез. Тут же от этой идеи отказались. Зрители-то не будут узнавать каждого. Тогда решили, что можно сделать героев русских сказок и былин: Иван-царевич, Серый волк, Елена Прекрасная, Илья Муромец... И опять поняли, что и этого делать нельзя. Представление-то все-таки получится смешное. Как же можно вызвать из этого ящичка Елену Прекрасную и заставлять ее танцевать.

И тогда мы решили сделать звериных героев русских сказок –

медведя, волка, кота, козу, поросенка, лисицу. Но, конечно, одеть их в человеческие костюмы, как и полагается быть одетым басенно-сказочным персонажам. Проект всех кукол и часов создали для нас скульпторы Шаховской и Шахнес.

Наконец все проекты были готовы. Началось строительство. Каждый понедельник – производственная пятиминутка, длящаяся по крайней мере час, с криком и шумом.

Уже можно ходить по лесам, уже можно что-то видеть. Конечно, я каждый день на стройке. И, конечно, я здесь на каждой пятиминутке, чтобы понять, как идет работа, что задерживает, чего не хватает, чтобы кому-то звонить, кого-то просить. Ведь для петуха, циферблата, стрелок нужно настоящее золото на три тысячи золотых рублей. А как сделать эти раздвижные стены? Их же никто и нигде не делал.

Нам повезло. Субподрядчиками по сооружению раздвижных стен были специалисты из Германской Демократической Республики. Сделали они стены замечательно.

Но нам захотелось также, чтобы у нас был блуждающий звук, о котором вы тоже знаете – по описанию спектакля «Три Толстяка». И тут нам опять повезло.

Нашими субподрядчиками оказались венгры. Они нам сделали все электро– и радиотехническое оборудование. Ведь мы давно были друзьями и с венграми. Много раз играли наши спектакли и в Будапеште и в других венгерских городах.

Первый спектакль в новом здании мы сыграли двадцатого апреля семидесятого года для рабочих, которые нам его построили. Для каменщиков, штукатуров, плотников, слесарей, электриков, радистов, прорабов, инженеров, начальников цехов, архитекторов. Но это еще не было открытием театра. Я не хотел открывать его, пока не будут готовы часы. Пока не запоет петух.

Я имел тогда юридическое право определять сроки открытия. Уже больше двадцати лет я совмещал две должности – был и директором и главным режиссером. Убежден, что двоевластие в театре – вредно. Убежден, что во всех театрах должен быть один хозяин. И этот один хозяин – тот, кто определяет идейно-творческую линию. Так ведь это и есть во всех научных учреждениях, во всех проектных институтах. Разве театры это менее творческие учреждения?

Пятнадцатого декабря в двенадцать часов дня на Садовой остановились автобусы, легковые машины; сотни людей, задрав головы, смотрели на поющего петуха и танцующих кукол. Вечером состоялось официальное открытие нового здания театра. Шел спектакль «Новоселье».

А старый наш театр снесли. На этом месте теперь сквер. И

меня часто спрашивают, не бывает ли мне грустно, когда я прохожу мимо этого сквера, и не было ли мне грустно переезжать в новое здание. К удивлению спрашивающих, я отвечаю: «Ни чуточки». Как же мне могло быть грустно, если я в течение многих лет буквально выдумывал каждый уголок нашего нового театра. Мечтал только об одном: когда в него наконец войдут зрители. И мечта эта сбылась.

Вот уже десять лет мы играем в нашем удивительном здании. Но каждый вечер, засыпая, я думаю, что завтра настанет утро и я пойду в наш театр. И каждый вечер я думаю об этом как о завтрашнем счастье.

Глава шестнадцатая
Глава, к предыдущим как будто никакого отношения не имеющая

Я буду не прав, если в книге, названной «Моя профессия», совсем ничего не скажу о целом разделе работы, который нельзя исключить из моей жизни. Работы, возникшей неожиданно, буквально свалившейся с неба, но тем не менее ставшей не эпизодом, не мимолетным увлечением, а многолетней любовью с полной отдачей и мыслей и сил.

Почти всю свою жизнь я работал в кукольном театре и, значит, имел дело с искусством предельно изобразительным, с характерами предельно обобщенными, типизированными, с персонажами метафорическими.

И вдруг судьба столкнула меня с чем-то абсолютно противоположным. С документом. И произошло это так.

Дважды побывав в Лондоне, я написал книгу «О том, что я увидел, узнал и понял во время двух поездок в Лондон». Затем туда же, в Лондон, приехали кинооператоры Центральной студии документальных фильмов, чтобы снять короткий фильм о пребывании в Лондоне нашей правительственной делегации. Одновременно им было дано задание снять жизнь Лондона. Уезжая, они захватили с собой мою книжечку, которая только что вышла из печати.

По-видимому, она послужила для них как бы сценарием, и после возвращения съемочной группы мне позвонили с киностудии и предложили написать текст к картине о Лондоне. Материал оказался таким интересным, таким убедительным, что мне захотелось самому участвовать в монтаже и не просто писать текст, а быть и тем человеком, который в титрах называется диктором, а по существу, должен называться рассказчиком.

Я обрадовался возможности с киноэкрана рассказать советским людям о том же, о чем я рассказал в книжке, чтобы не только читатели, но и кинозрители как бы подружились с англичанами.

Книга моя в переводе на английский была издана в Англии, и в английской рецензии на нее была фраза: «Красный Сергей считает нас хорошими». В Лондоне по телевидению я пел «Колыбельную» Мусоргского с куклой Тяпой на руке. В одном из писем, пришедших в редакцию телевидения, было написано: «Оказывается, русские такие же обыкновенные люди, как и мы». Вот и мне в книжке хотелось сказать: «Англичане такие же люди,

как и мы».

Мне кажется необходимым понимать, что, как бы ни отличались люди разных национальностей друг от друга, самое главное, что в основных человеческих свойствах они одинаковы. Только понимая это, можно быть интернационалистом, бороться за дружбу между народами (именно народами, а не правительствами, которые совсем не часто являются представителями народа).

Мне хотелось показать обыкновенных лондонцев в их повседневной жизни, и возможность сделать это не только с помощью словесного рассказа, как я сделал это в книге, а с помощью кинопоказа фактической документальной повседневности обрадовала меня, как только я посмотрел весь отснятый материал, то есть несколько тысяч метров пленки.

Первая радость

И вот уже при первой разборке материала, при первых монтажных стыках я ощутил удивительную радость возникновения образа от встречи внеобразных документов и от силы воздействия этого возникшего образа, силы, рожденной неопровержимостью факта. Совершенно разрозненные кадры, ничем друг с другом не связанные, будили фантазию и требовали самых неожиданных связей.

С каждым днем, проведенным за монтажом, мое волнение от встречи документов, от монтажных стыков все росло и росло. Я понял, что режиссер документального фильма может стать буквально всемогущим.

В то же время оказалось, что если кадр снят с какой-то нарочито необычной точки, если его композиция бросается в глаза, если оператор любуется кадром, одним словом, если кадр этот предельно «эффектен», – он может потерять правду документа.

Познав радость от встречи с ничем не приукрашенным, как бы застигнутым врасплох, с «неопрятным» документом, я сейчас же стал смотреть весь предварительно забракованный материал. Я обнаружил там мальчишек, которые заглядывали прямо в аппарат к оператору, и эти мальчишки стали мне нужны, потому что они подтверждали наличие оператора на улице и тем самым подтверждали правду и пространства и времени.

Итак, первое, чему я обрадовался, работая над этим фильмом, было возникновение образов при сталкивании внеобразных фактов.

Тема и сюжет

Второе, чему я удивился, а потом обрадовался, было для меня прямо-таки открытием. Оказалось, что напряжение фильма держит вовсе не сюжет. Как бы он ни был, этот сюжет, закручен, если тема его в середине действия исчерпана, смотреть дальше неинтересно. Напряжение держит тема. В данном случае тема – человеческие характеры. Сюжет – поведение людей.

Оператору говорят: поезжайте и снимите плавку стали. Это сюжет. Если оператор сам для себя не нашел темы этой плавки, он, по существу, снять ее не может. То есть, конечно, такой сюжет попадет в хронику, но в нем не будет настоящего смысла. Если же оператор найдет в сюжете тему, пусть даже самую простую – например, как это трудно, каких это усилий требует от человека или, наоборот, как это легко, как это артистично, – тогда можно монтировать метры за метрами и скучно не станет, потому что сюжет плавки раскроет ее тему. Но произойдет это только в том случае, если документальность факта не будет подлежать никакому сомнению, если каждый кадр этого сюжета будет выглядеть не «изображенным», а показанным.

Я новичок в кино и, возможно, говорю давно известные истины. Но, проверяя только что написанные мною фразы, я подумал, что, может быть, все-таки это не всем известные истины, если так много внетемных сюжетов демонстрируется в наших киножурналах или теленовостях. И одновременно так много инсценированных, то есть псевдотематических и псевдодокументальных сюжетов показывается там же.

Третья неожиданность, которая подстерегала меня в работе над документальным фильмом, был звучащий текст.

Быть собой или изображать себя

Монтируя фильм, я, конечно, думал о том, что и на каких кадрах я буду говорить. Пробовал писать мой будущий текст. Это было не очень трудно, потому что до этого, как я уже говорил, мною была написана книга. Но когда начал произносить этот текст, глядя на экран, поймал себя на том, что изображаю естественную интонацию. Причем не чужую интонацию, в чем не было бы греха (актер, играющий Яго, всегда изображает интонацию Яго). Нет, я изображал свою собственную интонацию. Вот это уже настоящий грех.

Такие изображения «естественной», якобы собственной интонации по натканному тексту часто попадают в эфир по радио и по телевидению, они же проникают на экран, рождая

штампованный оптимистический тончик, какие-то якобы естественные придыхания или фальшивый пафос.

Если бы я стал читать мною же написанный текст, озвучивая мною же смонтированную картину, интонация оказалась бы фальшивой. И я отказался от написанного текста. Я разрезал смонтированную киноленту на куски по тридцать-сорок метров (часть обычно распадалась на семь-восемь кусков) и, глядя на экран, как бы рассказывал в микрофон будущим моим зрителям, что я – а следовательно, и они – вижу на экране. Это была полуимпровизация. И когда потом стенографистка записала мой текст, он с литературной точки зрения оказался далеко не безупречным. Повторялись слова, рождалась какие-то междометия. И тем не менее он оказался куда искренней и правдивей, чем тот складный, ровный текст, который я раньше подготовил.

Контрапункт

Но при встрече текста с изображением выяснилось, что нельзя измерять количество фраз метрами зрелища. Зрелище без фразы может быть длинным. Оно же с фразой окажется слишком коротким, потому что у глаза и у уха не равное время восприятия. Если на экране появится новая пластическая форма и одновременно раздастся новое слово, то человек, как правило, не услышит, вернее, не поймет слова, потому что глаз отправил свое впечатление в мозг раньше, чем успело это сделать ухо.

Мне стало ясно, что слово либо должно предварять изображение, либо идти вслед за ним. Либо на предшествующем продленном кадре надо сказать: «вот оно, Вестминстерское аббатство» – и только после этого раскрыть кадр аббатства, либо, наоборот, сперва дать изображение, а потом сказать ту же самую фразу: «вот оно, Вестминстерское аббатство». Стоит только кадру появиться одновременно с ударом первого слова, как возникнет ощущение неправды. Будто говорящий сам ничего не видит.

Этот контрапункт показа и рассказа оказался и очень труден и очень интересен. Интересен прежде всего потому, что и новые слова и новые интонации рождались от пластического действия, которое воспринимали мои глаза. Никогда я не смог бы придумать эти слова или родить эти интонации, если глядел бы только на написанный текст и начинал говорить по знаку зажигающейся лампочки.

Роман продолжается

Картина была сделана и вышла на экран. Мне казалось, что я навсегда расстался с кино, и вспоминал о месяцах, проведенных за монтажом, как вспоминает человек о каком-то очень коротком и очень чистом романе. Но роман продолжился. Студия обратилась ко мне с просьбой сделать приблизительно такую же работу с уже отснятым материалом о пингвинах. Великолепные кадры с намеченным сюжетом мне очень понравились. Но опять прежде всего я стал думать о том, какова будет тема этого сюжета, как она будет развиваться. Тема потребовала пересмотра материала, привлечения каких-то новых кадров, снятых в другое время тем же оператором. Но метод работы был прежним. Я монтировал, думая о том, что я буду говорить, и рассказывал в микрофон, глядя на экран.

Затем был еще один маленький фильм – о китайском кукольном театре. Он прошел бы для меня совсем незамеченным, если бы я, работая над этим фильмом, не подружился с его оператором Исааком Григорьевичем Греком. Возникшая дружба и ощущение невозможности (уже для себя) оторваться от документального кино заставили меня подумать о новой работе, в которой я участвовал бы с начала до конца. И вот тогда я подал заявку на фильм, который в то время условно назывался «Взаймы у природы».

Заявка эта вначале не была принята, но прошло несколько лет, и вдруг я неожиданно получил извещение о том, что мне предлагается зайти на студию для заключения договора. Просьбу мою о том, чтобы партнером моим был Исаак Григорьевич Грек, дирекция удовлетворила, к радости нас обоих.

Как умывается муха

Фильм теперь называется «Удивительное рядом». Он вышел на экран. Тема его не была мною выдумана. Это моя давнишняя тема, давнишние мои думы и соображения о том, что такое талант. Мне кажется, что источник таланта – это умение видеть, умение остановиться перед каким-либо явлением, на первый взгляд совсем не удивительным. Для того чтобы удивиться на солнечное затмение, не нужно быть человеком талантливым. Этому удивляется даже корова. Для того чтобы удивиться упавшему яблоку, нужно было быть Ньютоном.

Если человек до десятилетнего возраста ни разу не удивился тому, как умывается муха, ни разу не стало ему смешно от того, как она трет лапки, – значит, этот человек не будет ни поэтом, ни писателем, ни художником, ни ученым. Талант – это умение удивляться. Об этом фильм.

Сценарий был написан, вернее, сформулирован очень сжато – только тема и метод ее доказательства. Как можно написать сценарий документального фильма, если нет документа? Как можно описать фактические события, которые еще не произошли? Тему описать можно, но человек, который пишет сценарий несовершившегося факта, по-видимому, совсем не верит в силу и выразительность правды. (Меня он не очень интересует, этот человек. Меня скорее интересуют те люди, которые принимают такие сценарии к производству.) А вот тему необходимо знать раньше. И если темой родильного дома является материнское счастье, то и съемка пойдет под этим знаком. А если темой этого же сюжета станет чудо возникновения живого существа, то съемка может оказаться совсем другой.

Я рассказал в своей заявке тему, а когда она была принята, мы с Греком уселись за стол и стали думать о возможных сюжетах, подтверждающих эту тему. И возникли сюжеты: дождь, гром, молния, кузнечики, муха, рыбы, облака, канарейка, соловьи, лягушки, ужи, музыка Дебюсси, рожденная дождем; электротехнический институт, рожденный молнией; самолет, рожденный птицей. Вернее, удивлением человека перед молнией, перед птицей, перед звуком дождя, перед цветом неба, перед формой облаков, перед радостью грома небесного...

Мы составили список сюжетов, и Грек с оператором Шмаковым поехали снимать. Недалеко. Под Москвой. У Серпухова. Самым далеким объектом была дельта Волги.

Материал владеет автором

И вот когда сошлись тысячи метров снятого материала и мы рассортировали все по сюжетам, я сел за сценарий. И тут сюжеты вдруг начали сами выдавать дополнительные темы, сталкиваясь друг с другом самым неожиданным образом. В подтверждение этих тем льдинки встречались со стеклянными крыльями стрекозы, а трава, пробившая асфальт, с огоньком спички. И, встречаясь, вызывали искры образов. И искры эти мне казались поразительной красоты. Не потому, что я их высек, а потому, что они высекались сами, возникая от простой встречи контрастного.

По существу, всякое искусство – это ассоциативное чувствование, которое затем превращается в ассоциативное мышление. И чем дальше ассоциация, тем сильнее разряд, тем ярче искра, тем удивительнее открытие.

Когда начали возникать контуры сценария и расширяться темы, потребовалась досъемка. Иногда всего трех метров не хватало, но они были необходимы. Иногда нужно было дать как

бы ассоциативную справку – документ, факт, явление совсем из другой области. Без цветов на русских подносах невозможно было прыгнуть к сарафанам малявинских «Баб». А они были нужны, эти сарафаны, потому что они рождались изумлением человека перед полем маков.

Засыпая вечером, я думал о том, что утром опять будет счастье от встречи с выразительным документом.

Я не знаю, к какому жанру нужно причислить эту картину, если вообще в этом есть необходимость. Вероятно, это лирический или философский киномонолог. Слово тут имеет значение не просто пояснительного текста. Оно весит не меньше, чем пластическое изображение. Бывают даже случаи, когда изображение является объяснительным к слову, раскрывает содержание мысли. Я думаю, что для некоторых кинематографистов это почти кощунство. Мне это кощунством не кажется. Вопрос только в том, вызывает ли данное произведение эмоции у тех, кто его воспринимает. Если вызывает и если эти эмоции будят мысли – значит, акт восприятия произошел. А это, собственно, основное, что определяет функцию произведения искусства.

Присутствие автора

Теперь, после долгих лет разлуки, автор вернулся на сцену драматического театра. Полным хозяином зазвучал автор и во многих кинокартинах. Что же касается документального кино, то там звучащее слово автора, дающее смысл увиденному, является очень серьезным компонентом действия.

Если вы видите на экране веселую речку, рыбок и беспечного водомера, который прыгает по стеклянной воде, и если в это время голос вам говорит: «Здесь вчера утопили девочку», – то встреча этих двух фактов – веселой воды и большой трагедии – приобретает особый смысл.

В фильме мне хотелось рассказать людям о том, как важно каждому уметь видеть удивительное рядом. Мне хотелось доказать это. И мне были необходимы слова. Большое количество слов. Когда мы начали монтировать фильм и на маленьком экране монтажного стола началось движение кадров и движение в кадрах, необходимые мне слова поссорились с изображением. Они разрушали это изображение, или, вернее, изображение разрушало слова. Еще раз и в гораздо большей степени, чем в картине о Лондоне, я обнаружил, что видеть и слышать одновременно можно вовсе не всегда. Бывают случаи, когда увиденное запечатывает уши и гораздо реже услышанное

прекращает работу глаза.

Уже в картине о Лондоне мне пришлось пользоваться длинной панорамой, а иногда недвижно стоящими кадрами на многометровом протяжении, для того чтобы сказать нужную мне фразу, без которой идти дальше было невозможно. Невозможно не по сюжету, а прежде всего по теме. В этой же новой картине протяженность того или иного сюжета или кадра в еще большей степени оказалась подчиненной звучащей фразе, вернее, звучащей мысли. И поэтому мы с Исааком Григорьевичем пришли в дирекцию и сказали: «Мы очень просим не смотреть на Художественном совете немой вариант, потому что он будет выглядеть предельно неграмотным. Мы боимся, что вы обязательно станете просить все кадры сокращать и обрезать, а этого сделать никак нельзя». И я до сих пор бесконечно благодарен дирекции студии за то, что она сказала: «Хорошо, мы вам верим, мы немого варианта смотреть не будем».

Пластическая, словесная и музыкальная драматургия

Наконец наступила пора думать о музыке. Пригласили композитора. Очень хорошего композитора. Показали ему материал. Стали думать о том, какая могла бы быть музыка. И пока говорили, все с большей и большей очевидностью выяснялось, что музыки, по-видимому, не должно быть вовсе.

Музыка – всегда движение. Движение мысли, движение времени и очень часто движение в пространстве. Не обязательно всегда музыка должна абсолютно совпадать с воспринимаемым зрителем физическим движением или с движением времени, но, во всяком случае, противоречить ничему этому она не должна.

Я вновь посмотрел фильмы, над которыми уже работал, и обнаружил, что в некоторых случаях в них существует амузыкальность. В такой степени я раньше этого не замечал.

Что я понимаю под этим словом? Представьте себе, что на экране мы рассматриваем берега реки. То двигаясь вдоль этих берегов, то останавливаясь, то опять двигаясь. То видим эти берега очень близко, то переходим на общий план. Движение сплошное. В нем нет драматургии поступков, но есть пластическая драматургия кадров. Они так или иначе меняются от крупных к общим, от панорамы дальнего плана, то есть всегда замедленной, к панораме близкого плана, то есть, как правило, ускоренной. И вот представьте, что для этого места картины композитор написал музыку. В этой музыке, хотя бы даже и написанной сплошным ритмическим движением, также есть своя драматургия. Музыкальные фразы, передача мелодии от скрипок

к деревянным духовым, от солирующего инструмента к полному тутти. В общем, обязательно есть драматургия, и если эта музыкальная драматургия не совпадает с драматургией движения пластического, то неизбежно возникает какая-то неловкость у зрителя, неудобство. Причину этого ощущения зритель может и не понять, но либо ему кажется этот кусок затянутым, либо, наоборот, незавершенным, либо аритмичным, либо просто фальшивым. Происходит это из-за того, что нет настоящего контрапункта музыки и пластики. Уха и глаза. Это я и называю амузыкальностью.

В новом фильме, над которым мы работали, все оказалось еще труднее. Монтаж в нем строился по словесной драматургии, и пластическое движение целиком от этого словесного движения зависело.

Представьте себе такой текст:

«Источник таланта – это способность человека удивиться».

«Удивиться капле воды».

«Удивиться пламени на кончике спички».

«Удивиться стеклянным крыльям стрекозы».

«Силе травы, пробившей асфальт».

«Удивиться и захотеть понять – почему? И ответить на этот вопрос».

«Математическим подсчетом».

«Химическим анализом».

«Строчками стиха».

«Красками. Сперва на палитре. Потом на холсте».

Каждая из этих коротеньких фраз находится внутри очень короткого, но, конечно, всегда чуть больше фразы, кадра.

Сосульки с капающей водой.

Спичка с огоньком.

Стрекоза, севшая на травинку.

Затем более или менее длинный план травы, пробившей асфальт тротуара, и на нем же продолжение фразы:

«...удивиться и захотеть понять – почему? И ответить на этот вопрос».

А затем снова коротенькие кадры:

Две руки крупно с логарифмической линейкой.

Две руки крупно с пробиркой.

Рука, пишущая на листе бумаги.

Рука с кисточкой, соединяющей на палитре краски.

Что же я буду просить здесь писать композитора? Как он распределит музыкальные фразы? Если точно совпадая с изменением кадров – это будет и примитивно и вряд ли музыкально. А если не обращая внимания на смену кадров – то

непонятно, какой музыкальной теме, какой музыкальной драматургии должен подчинить композитор эти три минуты нашего фильма?

Это только один пример. Таких можно было бы привести много.

Как же быть с музыкой? И вот вместе с композитором мы пришли к убеждению, что от музыки надо отказаться. И мы отказались от нее совсем. Правда, внутри фильма она иногда появляется, но появляется уже не как эмоциональная музыка куска, не как иллюстрация видимого, не как музыка, создающая движение или стремящаяся повысить эмоциональную сущность видимого, а просто как музыка-документ. Такой же документ, как и пластика фильма. Такой же, как стрекоза или огонек, лоси или цветок.

Такая музыка встречается у нас внутри фильма только три раза. В одном случае Эмиль Гилельс играет «Сады под дождем» Дебюсси, для того чтобы показать, что рождена эта музыка изумлением композитора. В другом случае абсолютно документальная музыка садового духового оркестра возникает, когда мы видим пруд, на котором плавают лодки и лебеди. И, наконец, в третьем случае мы слышим радиомузыку патефонной пластинки, такой же пошлой, как и надписи курортников на крымских скалах.

Но, отказываясь от музыки, мы вовсе не отказались от звучащего пространства. Почти все, что человек видит в этом фильме, происходит на природе, А пространство природы всегда звучит. Поскрипывает снег. Каркает ворона. Свистит синица. Шуршит трава. Звенит кузнечик. А если к этому добавить, что темой фильма является «удивительное рядом», то эти звуки нельзя игнорировать. Они также удивительны и также рядом, хотя и абсолютно обыкновенны. Они такой же документ, как и документ пластический. Значит, мы обязаны были пользоваться ими не только как звуковым фоном, но и как самостоятельным средством выражения мысли.

Но как только в пространство нашей картины вошли звуки, так этому внутрикадровому пространству стало тесно. Так же как перед этим стало тесно от пришедших слов. Пришлось в остатках, в фильмотеке, всюду искать и продолжение кадров и новые планы, расширяя монтаж. Чтобы уместился в нем и стрекот кузнечика, и скрип снега, и далекое пение петуха. Но тесно стало не только видимому пространству от этих звуков или, вернее, звукам в этом видимом пространстве, но и словам. Состязаться с кузнечиком или с воркующими голубями человеку не так-то легко. И голубей-то, может быть, не видно, а вот заворковали они

или каркнула ворона, и зритель обязательно отметит, учтет это карканье, подумает о нем, и произносимые в это время слова либо исчезнут, либо, что еще хуже, станут мусором. Пришлось искать контрапункт слова и звука. И когда пришла пора уже окончательно накладывать слова на изображение, этого нельзя было делать, не учитывая звукового пространства.

Разбив все изображение на отдельные эпизоды, на определенные смысловые куски опять-таки приблизительно, по семь-восемь в части, я уселся за стол перед экраном и надел наушники. В наушники шли звуки, глаза смотрели на экран, а фраза, произносимая мною в микрофон, должна была поместиться внутри всего этого. Внутри и пластического и звукового пространства. И не просто поместиться во времени, а быть контрапунктом.

Человеческие судьбы

Тема следующего фильма пришла сама.

Несколько лет назад в Москве в Сокольниках была Национальная выставка Соединенных Штатов Америки. Среди различных ее разделов – с автомобилями, телевизорами, обувью и пепси-колой – особняком стоял павильон, на котором было написано «Род человеческий».

По правде сказать, я абсолютно забыл, как выглядели автомобили и телевизоры, но вот фотовыставку «Род человеческий» помню до сих пор. Создал ее безусловно прогрессивный и талантливый человек – Эдвард Стейхен. Из сотен фотографий, принадлежащих фотографам разных стран мира, он выстроил вполне законченное произведение искусства.

В этот же вечер я написал об этой выставке статью, которая была напечатана в «Известиях». В ней я рассказал о неоспоримости фотодокументов, на которых и основано утверждение автора «Рода человеческого» о равности каждого человека перед лицом жизни: в любви, в материнстве, в труде, в горе, в творчестве, в смерти. Тем самым Стейхен утверждает равное право каждого на счастье. Каждого, кто бы он ни был. Белый, черный, католик, магометанин, буддист. Ребенок, юноша, старик.

Да, это правда. Но, к сожалению, не целая, а только ее половина. Конечно, каждый человек имеет равное со всеми право на счастье, и не нам, советским людям, оспаривать этот тезис. Но необходимо, чтобы каждый человек имел возможность осуществить это право, а вот этого-то как раз и нет. Сотни миллионов людей живут с единственной мыслью – не умереть

сегодня. Я знаю это. Я видел сотни голодных на улицах огромных городов, сотни бездомных, годами спящих на холодном асфальте или голой земле. Худых, как ящерицы, женщин, окруженных голыми, рахитичными и очень часто слепыми детьми.

Вот мне и захотелось рассказать людям об этой недосказанной Стейхеном, второй части правды. Показать ее, чтобы еще и еще раз подтвердить силой кинодокумента, назвав фильм «Кинокамера обвиняет».

В авторской заявке я просил Центральную студию документальных фильмов, чтобы моим партнером был тот же Исаак Григорьевич Грек. Сценария как такового я не писал. Его и невозможно было написать без конкретных кинодокументов, которых у нас тогда еще не было.

Целое лето мы с Греком ездили в Госфильмофонд и просматривали сотни хроникальных фильмов, но только после того, как Исаак Григорьевич отправился в Англию, Францию, Западную Германию, Польшу, Бельгию и Голландию и привез оттуда километры различной кинохроники, мы смогли сесть за черновую композицию фильма.

Это были совершенно разные киноленты, совершенно разные кадры, но все неоспоримо документальные. И улыбка во все лицо и слезы градом, сверхвеликолепные дома и трущобы, влюбленные и проститутки, церковные службы и войны, трупы, пытки, голод, калеки, прокаженные, нищие, таверны, гашиш, опиум, ку-клукс-клан, счастливые дети и дети-скелеты с распухшими животами.

Каждая фраза моего закадрового голоса раскрывается кадром. Вот первые слова, а значит, и кадры:

«Упал дом.

Жертв мало.

Один человек.

Ну а если этот один человек... ваш ребенок?

Или ваша жена?

Или ваш отец?

Вы же не скажете тогда, что жертв мало? Может быть, это все, что есть у вас в жизни!

Один человек – не меньше, чем два. Людей нельзя ни складывать, ни умножать. Каждый человек единствен и неповторим. Такого не было, пока он не родился, и не будет, если он умер».

Вот последние слова:

«Жизнь у каждого человека одна, и второй не будет. И каждый должен иметь равное со всеми право на счастье с самого детства. Так будет. Так будет во всем мире. Не сегодня – значит, завтра. И чтобы это завтра пришло скорее, каждому надо знать и

помнить:

Сегодня, сейчас горит земля.

И плачет мальчик...»

Я знаю, что это безжалостно страшный фильм, гневный и поэтому добрый. Уверен, что он нужен.

Сразу же после этого фильма я придумал тему для другой кинокартины. Она называется «Невероятная правда» и говорит о силе иносказательного искусства, в том числе и о кукольном театре. Я не буду рассказывать об этом фильме, потому что в главе «Что же это такое – кукла?», да и в других главах, очень много говорил на эту тему. По существу, исчерпал ее.

Но о следующем фильме рассказать необходимо, потому что родился он довольно необычным образом.

Письмо мальчика

Я получаю очень много писем. Это естественно для каждого человека, который так или иначе маячит перед читателями или зрителями. Моя фамилия то и дело попадается в журналах или газетах, а физиономия не менее часто возникает на экране телевизора. И в статьях и по телевизору я говорю на разные темы: об искусстве, о воспитании ребят, о любви к природе и животным, о различных странах, которые мне пришлось повидать.

Естественно, что почти на все эти темы приходят письма.

От детей, от мам и пап, от дедушек и бабушек.

«Я прошу маму, чтобы она подарила мне собаку, а она не хочет. Напишите ей, пожалуйста, она Вас послушает».

«Мой внук играет в кукольный театр, ему шесть лет. Напишите, куда ему пойти учиться, чтобы стать кукольником».

«Папа подарил мне рыбок гуппи. Скажите, как часто надо менять воду и чем мне их кормить?»

«Ребята говорят, что счастье – это благополучие, а я говорю, что счастье – это борьба. Напишите, кто прав?»

«Я хочу завести голубей. Не можете ли Вы купить мне на птичьем рынке гривунов или «бабочек»? Деньги я вышлю, сколько надо».

«Напишите, пожалуйста, что, певица Образцова – это Ваша дочь? Мы поспорили. Я говорю – Ваша».

«Пожалуйста, пришлите карточку с автографом, у меня коллекция. Есть даже Магомаев и Тихонов».

На все письма, даже глупые, я стараюсь отвечать. Не люблю только собирателей автографов.

Но однажды пришло письмо от мальчика. И ответить на него я не мог. Мальчику, наверное, лет семь или восемь. Вот

содержание письма: «Я нашел на улице котенка. Назвал Васькой. Напоил молоком и положил на тряпочку в уголок, папа сказал – выброси. Я не выбросил и ушел в школу. А когда вернулся, увидел моего котенка в канаве без головы. Я побежал к папе. Спросил, кто это сделал, а он сказал: я, я сделал. Кому он нужен, этот твой Васька. Скажите, что мне делать? Я не люблю папу». Подпись и адрес.

Отец, наверное, до сих пор так и не догадался, какую травму он нанес этому мальчику. Но вопрос, кому он нужен, этот Васька, вопрос серьезный. Может быть, действительно этот самый Васька никому не нужен, но мальчику-то он был нужен, и очень нужен. Может быть, он за всю свою жизнь никогда не забудет своего Ваську с отрубленной головой. Сами понимаете, что ответить на письмо я не мог. Оно попало бы к отцу, и он, наверно, сильно наказал бы мальчика. А ответить было нужно. И вот захотелось мне на вопрос – кому он нужен, этот Васька? – ответить как-то пошире. Ответить фильмом о взаимоотношениях человека и животных, о серьезности и важности этих взаимоотношений, особенно если вопрос идет о воспитании детей.

И вот по телевидению, в программе, которая называется «В мире животных», я обратился к зрителям с просьбой написать мне, у кого какие есть животные и за что они их любят. Получил четыре тысячи писем и пригласил себе в товарищи режиссера Студии научно-популярных фильмов Владимира Рытченкова, с которым мы подружились, делая картину «Невероятная правда». Письма были разные: и лирические, и смешные, и даже трагические.

Ну естественно, что по всем четырем тысячам адресов мы поехать не могли, получился бы фильм на двадцать серий. Но все-таки по многим адресам поехали, животных сняли, а хозяевам задавали почти одинаковый вопрос : за что они любят своих животных? Снимали, не скрывая, прямо в объектив, так что отвечающие знали, что говорят они не нам, а вам, зрителям. И получились у нас десятки монологов. Не подготовленных, не выученных, а непосредственных, часто не очень складных, да иногда и не очень грамотных, но всегда естественных.

А иногда отвечающие и ответить-то не могли, а просто плакали. Но монологи эти и слезы были честные, искренние, несомненные. Рассказать этот фильм невозможно, но я попробую все-таки хотя бы объяснить его, а иногда и приведу кусочки монологов так, как они были сняты-записаны.

Первое, куда мы приехали, это была деревня Псковской области. И говорила с нами крестьянка Вера Александровна Пушкина. Мы знали по ее письму, что она выкормила лосенка и

что через несколько дней эту уже выросшую, большую лосиху должны были передать в Берлинский зоопарк. Так что это было вроде как бы прощание с лосихой. Та встретила нас раньше хозяйки и с удовольствием брала своими мягкими губами сахар и ломтики хлеба из наших рук.

Ну, а теперь прочтите, а вернее, посмотрите (мысленно посмотрите), как мы с Верой Александровной разговариваем. Причем и ее видно, и красавицу лосиху, и всю нашу группу, и меня, задающего вопросы.

«Вера Александровна, вот мы получили ваше письмо, и все приехали. Расскажите нам про вашу Ласку» – это спрашиваю я, а она отвечает: «Ласку нашли в лесу, сажали саженцы... В комнате две недели жила, питалась из соски, потом добровольно стала кушать. Ой, Ласка, Ласка... Сколько слез пролила, все растила, растила. Бывало, уйдет в лес, думаю, заблудится, здесь ямы такие большущие с водой, они два метра глубины, думаешь, что она утонет. Вот пойду, волоку, волоку из кустов и плачу, и бранюсь всякий раз, Ласочка, Ласочка – а она маленькая, ну чего понимает? Глупая ж совсем, нисколько не понимает». Лосиха стоит, повернула голову на хозяйку. Смотрит. Ушами шевелит, будто слушает.

«Вот так все и билась, тянула, тянула, пока подросла маленечко. Потом стала самовольно ходить везде. Так и выросла у нас Ласочка, хорошая, большая, послушная, она у нас умница». Лосиха опять посмотрела на хозяйку, подошла, потыкалась в плечо. «Ласочка ты моя...».

«Сел как-то на форточку обыкновенный московский сизарь. Татьяна Георгиевна Орешкина накормила его. С тех пор пять лет подряд он каждый день прилетает к завтраку. Видите, как сыр любит. Назвала она его, как ни странно, тоже Васей. Дружба у них полная, неразлучная. И самое интересное, что совсем даже он не Вася, потому что он не голубь, а голубка». Это все говорю я за кадром, а зритель видит и хозяйку, и голубя, и форточку, и сыр. Орешкина же прямо зрителю объясняет: «А получилось это так: вот он прилетел однажды к нам очень возбужденный, очень взволнованный, летал по всей квартире и все искал какое-нибудь местечко себе, наконец сел ко мне на колени и снес яичко, вот. Так что наш Вася стал Василинкой. Но мы уже решили его так и оставить Васей».

«Паром... Ходит из Крыма на Кавказ, а называется почему-то «Заполярный». Целые составы поездов, автомобили, людей возит. Четыре таких парома Керченский пролив пересекают. И на каждом пароме поселились ласточки. И каждая ласточка свой паром знает, хоть на крымском он берегу, хоть на кавказском,

хоть посередине».

Ласточки, ласточки, ласточки. В небе, на пароме, на фонаре. Вылетают из гнезд и влетают в гнезда. Ласточки. Ласточки. Ласточки. Капитан парома. Молодой, веселый, да и фамилия веселая – Бойко. Говорит тоже прямо в аппарат :

«А вот когда у них появляются птенцы, то у нас появляются дополнительные заботы, как и у ласточек. Когда они уже повзрослеют, им хочется летать, а летать они еще не могут. Вываливаются из гнезда и падают. Куда? В воду. И вот не так давно произошел такой случай: птенец упал в воду. Ну, здесь стало жалко, будто как член нашей команды какой-то. Хорошо, что мы стояли у причала, штурман разделся, быстренько нырнул и вытащил его. Обсушили и посадили снова на место, водворили в свою семью».

«Я вам уже говорил, что мы получили много грустных писем, трагических. Вот одно из них: из Омска. Пишут, что там какой-то человек застрелил из ружья собаку, а собаку эту любил весь дом. Нам из этого дома-то и пишут. Мы поехали».

Вот теперь представьте себе прямо на вас глядящие ребячьи лица. Они вам, только вам, говорят. Не хотят плакать, а подбородки трясутся. «Когда мы пришли с демонстрации, тетя Валя сказала, что Шарик ранен... Я пошла за дом...». Дальше говорить она уже не могла.

«Мне тоже было жалко, а до этого он спас меня. Когда мы с ребятами пошли купаться на озеро. Маму не спросили. Тоже Первого мая было. Утром... Я еще тогда плавать не умел и залез первым в воду. Тут песок подо мной провалился, и я в яму. Начал кричать, тонуть. Тогда Шарик ко мне подплыл, я его схватил за шерсть, и он меня вытащил. Когда я увидел, что Шарик ранен, я заплакал и ушел».

И еще говорили, стоя на черной лестнице, и мальчики, и девочки, а самая маленькая девочка сказала «о-ой» и дальше только поджимала, поджимала губы, всхлипнула носом и стала тереть глаза.

И знаете, даже монтировать этот эпизод было трудно. Так страшно. Так по-настоящему страдали дети.

Называется наш фильм «Кому он нужен, этот Васька?», и для того, чтобы рассказать о нем, надо книжку писать. Ведь тысячи писем в моем ящике лежат, и каждое письмо драгоценность. Но я расскажу вам еще только об одном эпизоде, показанном в фильме, чтобы закончить главу о работе над документом, которая для меня, как я уже говорил, не мимолетное увлечение, а кусок моей жизни.

Я понимаю, что не каждый мальчишка, который мучает

котенка или отрезает лапки голубям, станет бандитом, но каждый бандит начинает с этого. Как-то я разговорился об этом с одним следователем, и он мне сказал: «У нас в тюрьме сидят четыре совсем молодых уголовника, мне кажется, что у них все началось как раз так, как вы говорите». Мы с Рытченковым пошли в тюрьму, в камеру к этим ребятам и спросили: «Так это у вас получилось?» Они сказали: «Да, так». Тогда мы спросили: «А вы можете сказать это с экрана, для того чтобы другие ребята не захотели пойти по вашей дороге?» Они сказали: «Да, можем...»

И вот что они сказали, глядя прямо в глаза зрителя:

Один: «Я издевался над животными. Любил, когда они, ну, кричат там, когда кровь у них льется, любил кошек ловить. Поймаю ее и или порежу, или пущу там в речку и стреляю по ней из ружья».

Другой: «Пришли ребята ко мне, сказали: «давай собаку спалим». Ну, привели тут же собаку, привязали, облили из ведра бензином полностью, залили, ну, она сгорела».

Третий: «Мы любили ходить на кладбище, у нас кладбище рядом, через забор перейти, и кладбище. Ну, мы любили поймать кошку, привязать ее к кресту, в виде как распятие, и стреляли из рогаток, выбивали глаза, ну, куда кто попадет, нам это нравилось».

И снова первый заключенный: «Я избил человека, ну и попал в тюрьму».

Видите, как противоположны эти два снятых нами эпизода.

Думаю, что из тех, кто плакал на черной лестнице, рассказывая, как умирала раненная негодяем собака, вырастут добрые люди. А те, кто превращал собаку в живой факел и распинал на крестах кошек, оказались в тюрьме.

Безжалостность детей и подростков по отношению к животному становится безжалостностью взрослых по отношению к человеку.

Вот про это наша картина. Про воспитание добра в человеке. А без любви ко всему живому доброго человека воспитать трудно. А может, и невозможно. Васька-то, оказывается, очень нужен.

И нужна была в книге эта глава. Потому что этому же самому делу воспитания добра, по существу, посвящены все наши спектакли. И взрослые, и детские, и сказочные, и романтические, и сатирические. Ведь тот же самый вопрос «Кому и зачем?» ставлю я сам себе, начиная работать и над спектаклем и над фильмом. Разница только в приеме, в одном случае – предельно метафорическом, в другом – предельно документальном.

Глава семнадцатая
Кода Тутти

Почему последнюю главу моей книги я решил озаглавить двумя музыкальными терминами? Да потому, что лучшего заглавия для нее и придумать нельзя.

Как известно, кодой называется заключительная часть музыкального произведения. Довольно часто музыкальная кода включает в себя новый тематический материал. Вот и я сейчас, как говорят музыканты, иду на коду, причем как раз на такую, в которой возникнет новая тема.

Ну а при чем здесь тутти? Очень даже при чем. Итальянское слово tutti значит «все», и так называют исполнение музыки всем составом оркестра. Как правило, коды завершаются тутти. Вот и я хочу, чтобы в финале книги зазвучало наибольшее количество инструментов.

Ведь если в первой части книги, рассказывающей только о моей личной актерской деятельности, звучал, по существу, один голос, а в главах второй части раздельно звучали разные голоса, то сейчас мне хочется, взмахнув дирижерской палочкой, вернее – шариковой ручкой, включить голоса всемирного оркестра кукол.

Итак, кода тутти.

На самолетах, на пароходах, на поездах, на автобусах, на легковых и грузовых автомобилях мчатся, летят, плывут, едут кукольники всех континентов: Европы, Азии, Африки, Австралии и двух Америк. Везут с собой кукол, декорации, световую и радиоаппаратуру.

Куда летят? Куда едут? В Москву.

Их надо встречать и в Шереметьевском аэропорту, и во Внуковском, и на перронах чуть ли не всех московских вокзалов.

– Хелло, Джан! Хау ду ю ду, миссис Хогарт! Хау ар ю, мистер Кавадзири? Бон суар, мсье Карон! Добре дошли, Николина! Дзень добры, Хенрик! Добар дан, како сте, товарищ Станкович? Здравствуйте, товарищ Елисеев! Наздар, доктор Малик!

Прилетают и приезжают круглые сутки. Днем, вечером, ночью, предрассветным утром.

Самолеты опаздывают на час, на два, а то и на пять. Надо ждать. Нельзя не встретить. Ну как доберутся до своих гостиниц впервые прилетевшие в Москву люди из Ганы, Алжира, Нигерии, Шри Ланки, Венесуэлы, Мексики? Приезжающих много. Очень много. Куда больше тысячи.

Что же это такое? Что происходит?

Происходит двенадцатый конгресс международной организации деятелей кукольного театра – УНИМА (Union Internationale de la marionette) и приуроченный к нему фестиваль театров кукол.

Я думаю, что УНИМА – это одна из самых дружных, самых бескорыстных и самых добрых международных организаций. И это понятно. Профессия кукольника, как правило, не доходная профессия. В капиталистических странах есть миллионеры художники, – пусть не так много, но есть; есть миллионеры музыканты, певцы, актеры. Я это знаю, я встречался со многими из них. Но я не знаю ни одного миллионера или даже просто очень богатого кукольника. И ни один менеджер, ни один импресарио не вложит свой капитал в организацию кукольного театра. Это просто невыгодно. Не деньги являются стимулом в работе кукольников Соединенных Штатов Америки, Канады, Австралии, Японии, Франции, Италии. Не деньги, а искреннее, жертвенное увлечение этим видом искусства. К тому же большинство кукольных театров играет для детей. А играть для детей, не любя детей, невозможно. Ничего не выйдет. Недаром девизом УНИМА было: «Через сердца детей – к сердцам народов».

Родилась УНИМА в Праге в двадцать девятом году, и первым ее президентом был тот самый профессор Веселы, с которым я познакомился в двадцать пятом году во время гастролей Музыкальной студии Художественного театра в Чехословакии.

Второй конгресс УНИМА состоялся в том же двадцать девятом году, но уже не в Праге, а в Париже, третий – в тридцатом году в Льеже, четвертый – в тридцать третьем в Любляне. На этом четвертом конгрессе президентом УНИМА был избран один из самых замечательных кукольников – Йозеф Скупа, а генеральным секретарем – молодой еще тогда театровед и режиссер, доктор Ян Малик. Заслуги Малика перед этой организацией огромны. По существу, он, и только он, возродил УНИМА после войны. Гитлеровцы, захватив в тридцать девятом году Чехословакию, совершенно парализовали возможность каких бы то ни было международных общений. Гестапо арестовало Йозефа Скупу. Оккупационные власти уничтожили почти весь архив УНИМА, и только часть его сберег в своей квартире Ян Малик.

На пятый конгресс, состоявшийся в пятьдесят седьмом году в Праге, приехали кукольники из семнадцати стран, в том числе из Индии, Японии, Соединенных Штатов Америки. Советский Союз представляли два делегата – Ленора Густавовна Шпет и я. На этом конгрессе был избран новый президиум. Нашего второго президента – Йозефа Скупы – в то время уже не было в живых (он

умер за год до конгресса), и новым президентом был единогласно избран один из старейших кукольников Европы – Макс Якоб (ФРГ), вице-президентами выбрали итальянца Витторио Подрекку и меня.

Шестой конгресс – в пятьдесят восьмом году – проходил в Бухаресте, седьмой – в шестидесятом в Бохуме (ФРГ), восьмой – в шестьдесят втором в Варшаве, девятый – в шестьдесят шестом в Мюнхене. Годом позже не стало нашего третьего президента – Макса Якоба, и на десятом конгрессе, состоявшемся в шестьдесят девятом году в Праге, президентом был избран Джан Бассел, тот самый, который вместе со своей женой Энн Хогарт создал любимого английскими детьми удивительного ослика Мафина и всю его веселую компанию кукол.

На одиннадцатом конгрессе, который проходил во Франции, в городе Шарлевиле-Мезьере, в семьдесят втором году, доктор Малик, проработавший генеральным секретарем почти сорок лет, попросил освободить его от этих обязанностей и был единогласно избран пожизненным почетным президентом УНИМА, а генеральным секретарем конгресс избрал польского театроведа, историка театра кукол Хенрика Юрковского. Секретариат перебрался в Варшаву, по месту жительства нового генерального секретаря.

На двенадцатом конгрессе, в семьдесят шестом году, с рассказа о котором я и начал эту главу, Джан Бассел по личным мотивам снял свою кандидатуру на выборах президента, и президентом УНИМА был избран я, а вице-президентами – Молли Фалькенстайн (Соединенные Штаты Америки), Мехер Рустом Контрактор (Индия) и Микаэль Мешке (Швеция).

Но если бы члены УНИМА встречались только на очередных конгрессах, выслушивали отчеты генерального секретаря, сообщения президентов национальных центров и выбирали новый состав исполнительных органов, то, по правде сказать, этого было бы абсолютно недостаточно для того, чтобы считать деятельность УНИМА заслуживающей одобрения и всяческих похвал.

Гораздо важнее, что между конгрессами то в одной стране, то в другой происходят заседания исполкома УНИМА, посвященные организационным вопросам; то в одной, то в другой стране собираются международные конференции, и они обсуждают вопросы чисто творческие; национальные творческие конференции проходят во всех странах, где существуют национальные центры УНИМА. Ко всем международным конгрессам, как правило, приурочиваются международные или национальные фестивали кукольных театров. Такие же международные или национальные фестивали происходят и вне

связи с конгрессами.

Невозможно переоценить значение таких фестивалей. Невозможно описать все спектакли разных стран, с которыми я на этих фестивалях встречался. Для каждого из нас, кукольников Советского Союза или Франции, Японии или Соединенных Штатов Америки, Италии или Вьетнама, это великолепная школа идей, режиссерских приемов, драматургии, актерского исполнения, пластического решения кукол и декораций.

И для того чтобы вы, читатели, представили себе, как насыщено, как забито время каждого дня конгресса и фестиваля, я вернусь к тому, с чего начал: «Хелло, Джан!» – «Хау ду ю ду, мистер Образцов!» – «Дзень добры, пан Рыль!» – «Гутен таг, фрау Жаровцева!» – «Бонжур, мсье Тураев!»... Только это уже не в аэропорту, и не на перронах вокзалов, а в новом здании МХАТа.

Это, конечно, удивительно – то, что происходит!

Вдоль всего фасада театра – длинное полотнище, на котором по-русски, по-французски, по-немецки и по-английски написано: «Двенадцатый конгресс УНИМА».

Первое июня. Половина девятого утра. По широкой лестнице идут, спешат, бегут разноязыкие люди. Надо успеть зарегистрироваться: в девять открытие конгресса. Огромный зрительный зал весь шевелится, как закипающий суп, и постепенно наливается до краев. Ведь зарегистрировалось уже 1023 делегата из 38 стран мира! Да еще кукольники-гости, приехавшие по туристическим путевкам!

Я сижу в президиуме рядом с Джаном Басселом и волнуюсь. Сейчас мне предстоит сделать доклад об общественном значении кукольного театра.

Судя по реакции зала, доклад прошел благополучно, можно от эшафота кафедры вернуться к столу, выдохнуть воздух волнения и выпить стакан нарзана.

После доклада – отчет генерального секретаря и ревизионной комиссии. Бассел смотрит на часы. Очень все удачно вышло. Пять минут второго. Программа заседания выполнена. «Сенк ю вери мач, май дир френдс!..».

Зал сперва трещит аплодисментами, а потом опять закипает и начинает выливаться в фойе.

Но почему они так спешат?

Да потому, что надо успеть пообедать и бежать в один из трех театров, где уже в половине третьего начинается фестивальный спектакль.

Только как же это получается? В каждом театре, естественно, идут разные спектакли. Значит, каждый делегат или гость увидит только один спектакль, а два не увидит? Нет, если хватит сил,

можно увидеть все три спектакля. Каким образом? Очень просто. Смотрите: в Драматическом театре имени Станиславского на улице Горького в 2.30 и в 5.30 играет парижская труппа, в Театре имени Ленинского комсомола на улице Чехова в 4.30 и в 8 вечера – Эстонский кукольный театр, а в Центральном театре кукол на Садовой Самотечной – в 2.30 и опять-таки в 8 вечера – польский театр! Вот и бегают разноязыкие стайки с улицы Горького на улицу Чехова, с улицы Чехова на Самотеку, а другие – с Самотеки на улицу Горького, с улицы Горького на улицу Чехова.

Второй день конгресса. Опять с девяти утра до часу. В разных помещениях нового здания МХАТа заседают секции. Их три. Одна называется «Театр кукол и проблемы современной жизни», вторая – «Театр кукол в развивающихся странах», третья – «Молодое поколение театра кукол».

Затем обеденный перерыв, и опять перебежки из одного театра в другой, чтобы с двух тридцати до десяти вечера смотреть спектакли фестиваля.

Те, у кого хватило сил, увидели двадцать один фестивальный спектакль (Москвы, Ленинграда, Горького, Харькова, Таллина, Фрунзе, Еревана, ГДР, Чехословакии, Румынии, Венгрии, Болгарии, Югославии, Польши, Франции, ФРГ, Швеции, Индии, Австралии, США, Японии).

Кажется, что уж на большее сил хватить не может. Оказывается, у многих хватило и на большее, потому что еженощно в помещении Всероссийского Театрального общества работал как бы международный клуб и показывались отдельные спектакли, да еще дважды в половине двенадцатого ночи игрались спектакли в Центральном Доме работников искусств.

Закончился конгресс. Члены нового исполкома обсудили план дальнейшей работы УНИМА. Определили даты и место празднования пятидесятилетия нашей организации в семьдесят девятом году и конгресса в восьмидесятом (он состоялся в Вашингтоне), а также даты заседаний исполкома и страны, в которых будут проходить национальные и международные фестивали.

Закончился Московский фестиваль. Последние зрители вышли из залов трех театров. Закончилось, отзвучало всемирное кукольное тутти. Актеры, музыканты, радисты, электрики кукольных театров всех континентов тщательно уложили все свои театральные пожитки, чтобы доехали, долетели, доплыли они до Лондона, Парижа, Токио, Оттавы, Дели...

Возможно, что для многих из вас, моих читателей, оказалось неожиданным такое громогласное многонациональное тутти, и я, вероятно, прежде чем закончить главу, должен рассказать вам,

что же я сам обо всем этом думаю.

Мог ли такой всемирный фестиваль, такой всемирный многоинструментальный оркестр кукол возникнуть в девятнадцатом веке? Нет, не мог бы. Не хватило бы разнообразия «инструментов».

О некоторых «инструментах», о некоторых театрах я рассказал. О некоторых, но не о всех. Рассказать обо всех просто невозможно. Для этого надо писать другую, да к тому же очень большую книгу. Но как-то обобщить все, мною увиденное, необходимо.

Первое, что несомненно – кукольный театр почти во всех странах сейчас на подъеме. И самое интересное, что если в отдельных странах еще сохранились древние традиционные формы театра кукол, то в большинстве стран современные кукольные театры совсем порвали с традицией и начали как бы все сначала. Даже в Чехословакии, где кукольный театр в девятнадцатом веке занимал в общественной жизни довольно большое место, даже и тут современные кукольные театры идут совсем другими дорогами. Скуповские Спейбл и Гурвинек не имеют ничего общего с традицией Кашпарека, как не имеют никакого отношения к спектаклям легендарного Копецкого такие спектакли современного чешского театра «Драк», как «Золушка» и «Уленшпигель».

А разве можно найти традиции французского Гиньоля в спектаклях Андре Таона, Ива Жоли или Клода и Колетт Монестье? И о каких традициях можно говорить, глядя на очень интересный румынский спектакль «Звездный мальчик» (театр из Констанцы), в котором нет ни ширм, ни декораций и только плащи актеров меняют игровое пространство?

Что общего имеют спектакли Энн Хогарт и Джана Бассела с традиционным английским представлением «Панч и Джуди»? И разве сквозь «Необыкновенный концерт», «Божественную комедию», «Дон Жуана» нашего Центрального театра кукол можно увидеть хотя бы тропинку к традициям русского Петрушки?

Что же произошло? Почему театр кукол многих стран мира вдруг вышел вперед и стал в ряд с другими видами театра?

О причинах стремительного развития сети театров кукол в Советском Союзе я рассказывал в первых главах второй части этой книги. Столь же активное развитие и по тем же причинам произошло и в других социалистических странах.

Отсутствие поддержки кукольных театров со стороны правительств капиталистических стран не позволяет создавать такие коллективы и такие спектакли, какие существуют в странах

социализма. В специально построенном четырехэтажном здании Государственного центрального театра кукол работает больше трехсот пятидесяти человек. Таких театров нет и не может быть ни в Соединенных Штатах Америки, ни в Италии, ни в Англии. Театральные коллективы кукольников капиталистических стран очень редко доходят до десяти, двадцати человек, а чаще всего их двое, трое, четверо.

Но все-таки и в этих странах театр кукол на подъеме. Это достаточно ясно продемонстрировали и немец Альбрехт Розер, и американец Билл Берд, и англичане Энн Хогарт и Джан Бассел, да и многие из тех, которых не было на фестивале. Французы Андре Таон и Ив Жоли, американский уличный театр «Хлеб и куклы». Никто из них не получает государственных субсидий. Значит, их возникновение и существование нужно объяснить какими-то другими причинами.

Вопрос этот требует отдельного исследования, но думаю, что одной из причин является общественный интерес к иносказательным обобщениям.

Зрелищное искусство в двадцатом веке переживает серьезные эволюции. Рождение кинематографа, а следом за ним телевидения утвердило в зрелищном искусстве фактицизм, настоящесть как средство наибольшей убедительности. Этот фактицизм проник и в театр. Исчезли или почти исчезли иллюзионистические декорации с писаными задниками, бутафорию заменил реквизит. Часто исчезает и грим. Настоящий стул, настоящий стол, настоящий самовар, настоящие волосы (а не парик!), настоящее (бывает, что и обнаженное) тело.

Кукольный театр – весь ненастоящий. Сама кукла уже потому, что она не человек, а его изображение, иносказательна. А ведь познавать действительность можно и нужно не только средствами показа настоящего, возможного, но и средствами иносказания, то есть предельного обобщения. Недаром один из современнейших поэтов своего времени, Владимир Маяковский, так часто говорил языком иносказания. И недаром в наши дни люди зачитываются «Маленьким принцем» Экзюпери и булгаковским «Мастером и Маргаритой». Думаю, что в этом и нужно искать одну из причин современного расцвета театра кукол.

Послесловие

Я закончил свою книгу, но я не закончил свою профессию. Она продолжается.

Завтра я иду в театр. К девяти часам утра. Уйма дел. Какие важнее – не поймешь. Перечислить все невозможно.

Секретарь положит мне на стол приказы на подпись и по крайней мере десять писем. Они разные. Два-три, вероятно, заграничные – по делам УНИМА. Обязательно сколько-то писем из разных кукольных театров с просьбой прислать пьесу или дать какой-то совет. Будут письма и официальные: из Министерства культуры, из различных учреждений.

Будут письма со всякими – иногда нужными, иногда ненужными – вопросами. От детей: «Как сделать куклу?», «Чем кормить ежика?», «Где достать высоколетных голубей?», «Что делать, если кенар не поет?»

И, наконец, совсем как будто неожиданные письма; например, такое, какое получил вчера: «Что мне делать? Не слушается внук, ни во что меня не ставит, даже называет дурой. Во всем виноват зять, а дочь его любит. Кто же из внука вырастет? Он единственное мое утешение».

Большинство писем вроде никакого отношения к моей профессии не имеет, а отвечать надо. Нельзя не ответить. Значит, отвечать буду ночью, дома.

Придут по очереди, а может, и сразу два курьера из двух издательств. Один из «Малыша» за правкой рукописи маленьких рассказов о животных, которые я написал для детей, другой из издательства «Искусство» за теми последними строчками «Моей профессии», которые я сейчас дописываю.

В половине десятого придет заведующая научно-методической частью нашего театра Мария Исааковна Пукшанская, чтобы обсудить макет нового путеводителя по музею, а следом за ней архитектор Уткин, с которым мы отправимся в наш сад, чтобы на месте обсудить проект его реконструкции.

Часов в одиннадцать пойду на репетицию – вводится новый ангел в «Божественную комедию».

В четыре часа придет режиссер Семен Соломонович Самодур. Мы с ним ставим одну из самых талантливых, самых сильных пьес Евгения Шварца – героико-романтическую антифашистскую сказку-памфлет «Дракон». Вы понимаете, как важна для меня эта постановка и как ответственна. Я ведь всегда мечтал о спектаклях по-настоящему социальной значимости.

Может быть, кто-нибудь из вас уже видел эту постановку. У нас ведь с вами разное сегодня. Для меня сейчас ваше сегодня – это завтра. Далекое мечтаемое завтра.

Не знаю, получится ли у меня все, о чем я мечтаю, или нет. Гарантию удачи дать не могу, как не может дать такую гарантию ни один режиссер, ни один художник, начавший любую творческую работу.

Что будет интересно работать – знаю, что будет очень трудно – тоже знаю. Так это ведь и называется жизнь.

До свидания.

До свидания в зрительном зале нашего театра.